THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/correggiocorrado00ricc

CORRADO RICCI

CORREGGIO

CON 296 RIPRODUZIONI IN FOTOTIPIA

ND
623
C7
R5

CASA EDITRICE D'ARTE " VALORI PLASTICI „ - ROMA

OGNI DIRITTO DI RIPRODUZIONE E TRADUZIONE
È RISERVATO PER TUTTI I PAESI

[928]

STABILIMENTO ARTI GRAFICHE PANETTO & PETRELLI – SPOLETO.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

AVVERTENZA

Presento, in questo volume, la riproduzione di tutte le opere del Correggio sicuramente sue, e qualcuna anche, che si ha (a mio avviso) buon argomento per attribuirgli. Essendo, tali opere, sparse per tutto il mondo, e molte in mani private, l'impresa di raccoglierne le fotografie è stata ardua. Se mi è riuscita, so di doverlo alla cortesia di quanti mi hanno prestato aiuto. Adolfo Venturi ha, fra l'altro, messo a mia disposizione il « materiale illustrativo » da lui raccolto, lungo moltissimi anni, per la sua grande opera sul Correggio, sontuosamente èdita in Roma nel 1927. Lo ringrazio qui e ringrazio pure per altre riproduzioni o notizie o suggerimenti o consigli, il marchese Guiscardo Barbò (Milano), Selwyn Brinton e C. di Collins Baker (Londra), G. Bouchès (Parigi), Carlo Calisse e Lorenzina Cesano (Roma), Gino Chierici (Napoli), Luigi Corsini (Bologna), Alessandro Frattini (Roma), Odoardo H. Giglioli (Firenze), O. Ginoulhiac (Milano), Gustavo Glück (Vienna), Giorgio F. Hill (Londra), Frank Jewett Mather (Princeton, New Jersey), Roberto Longhi (Roma), Amedeo Majuri (Napoli), Ettore Modigliani (Milano), Otello Siliprandi (Reggio Emilia), Antonio Sorrentino (Parma), Ernst Steinmann e Gorham P. Stevens (Roma), Hermann Voss (Berlino).

Nel testo ho procurato d'esser breve, semplice, ordinato, chiaro. A tale scopo ho pure separata la storia del pittore (vita e lavoro) da quella, totalmente estranea a lui, delle vicende delle sue opere, non escludendo qualche accenno alla varia fortuna della sua fama nei tre secoli che seguirono la sua morte.

Desideroso di conoscere, possibilmente, tutta la letteratura relativa al mio soggetto, ne ho composta la bibliografia. Come il lettore può pensare, data la grandezza e la celebrità dell'artista, essa è così ricca che non può trovar posto in un volume come questo. Sarà stampata a parte.

In essa si trovano registrati moltissimi articoli di giornale (non tutti privi d'interesse), di Riviste (taluni di grande importanza, su temi speciali), parecchi volumi di carattere divulgativo

(*talvolta ben fatti e piacevoli*). *I caposaldi della biografia restano, però, sempre la vita del Correggio scritta da Giorgio Vasari e quelle composte dalla fine del secolo XVIII in poi, attraverso sempre più accurate indagini e scoperte di dipinti e di documenti, da Girolamo Tiraboschi* (*1786*), *da Luigi Pungileoni* (*1817-1821*), *da Julius Meyer* (*1871*), *da Giorgio Gronau* (*1907*), *da Adolfo Venturi* (*1927*). *E tra le ultime, entrate nel campo della vera critica, oso inserire anche la mia, èdita a Londra e a Berlino nel 1896.*

Di tanta letteratura non ho trascurato l'esame, ma nel fare il libro mi sono tenuto principalmente ai documenti da me riletti nelle carte originali, e all'esame diretto delle opere, delle quali solo pochissime e di scarsa importanza non ho visto coi miei propri occhi. Invece, la fortuna mi ha messo in grado di studiare a lungo, in condizioni estremamente favorevoli, le grandi opere di Parma. Direttore della Galleria di quella città per ben cinque anni, fui « in contatto » coi più vasti e celebrati dipinti di lui. Potei allora (*e anche dopo*) *esaminare gli affreschi della Camera di S. Paolo, di San Giovanni Evangelista e del Duomo, indugiando sui ponti costruiti per le riparazioni d'essi, e discuterne con esperti dell'arte e del restauro; e, poichè il caso mi consentì di salire pure con Luigi Cavenaghi sui palchi fatti in Vaticano nelle stanze di Raffaello e sotto la volta della Cappella Sistina, ebbi occasione di verificare con lui* (*si può in verità dire « toccar con mano »*) *che la tecnica dell'affresco correggesco è, in tutti i lavori di Parma, compresa la volta della Camera di S. Paolo, sostanzialmente diversa da quelle, per così dire, romane, di Raffaello e di Michelangelo.*

Ho procurato infine, di dare ai dipinti del Correggio un ordine cronologico, ma senza la pretesa (*si badi*) *ch'esso sia sicuro. Ad ogni data non risultante, in modo ineccepibile da una vera e propria documentazione, ho perciò fatto seguire un punto interrogativo, procurando in tal modo di non cadere nel difetto, così comune alla critica d'arte, di cambiare le congetture in affermazioni.*

CORRADO RICCI

Roma, novembre 1929.

CORREGGIO

LA NASCITA E LA FAMIGLIA DEL CORREGGIO

La polemica, dibattutasi intorno alla data di nascita del Correggio, non fu delle solite, vòlte a precisare meglio un giorno, un mese, un anno, per solo scrupolo erudito. Essa ebbe, invece, molta importanza per ciò che riguarda il punto di partenza dell'arte del pittore.

L'Allegri era ritenuto dai biografi nato nel 1494, perchè l'iscrizione, murata sotto il portico esterno del monastero di San Francesco a Correggio, reca che il nostro pittore morì nel 1534, di quarant'anni. Ma essa fu scolpita più di un secolo dopo la morte del maestro, a spese d'un Girolamo Conti dottore in leggi, che diede come notizia sicura, ciò che il Vasari aveva detto con certa approssimazione: esser, cioè, il Correggio morto « nell'età sua d'anni quaranta o *circa* ».

È da riconoscere però che alcune prove indirette appoggiavano quella data. In un documento del primo febbraio 1519 il Correggio vien chiamato « egregio et discreto juvene ». Se fosse nato nel 1489 (notavasi), avrebbe avuto allora trent'anni e le parole del documento sarebbero state poco convenienti a chi poteva considerarsi uomo maturo; ma tale opinione cade di fronte al fatto che allora seguivasi il principio aristotelico per il quale la giovinezza s'estendeva dai venti ai trentacinque anni. S'avvertì ancora che nel rogito del 30 agosto 1514, col quale s'ordinava al Correggio il quadro della « Madonna del

san Francesco » ora a Dresda, il pittore impegnavasi al lavoro *cum consensu eius patris presentis*. Dunque era ancora minorenne; dunque (si concluse) non poteva esser nato prima del 1494.

Ma il Luzio provò, di recente, trattarsi di errore, perchè si diventava maggiorenni a 25 anni e non a 21. Il nostro Antonio nel 1514 era ancora scapolo e figlio di famiglia, e perciò era applicabile a lui il paragrafo degli Statuti di Correggio, in cui è chiaramente detto che i figli di famiglia non potevano sino a venticinque anni contrarre obbligazione alcuna senza il consenso paterno e senza l'autorità del giudice, non più necessaria, quest'ultima, quand'essi avevano superato i venticinque anni. Ora, poichè nel testo del documento, non appare l'intervento del giudice, dobbiamo di conseguenza dedurre che l'Allegri nel giorno 30 agosto 1514 aveva già compiuto i venticinque anni e che quindi era nato prima del 30 agosto 1489.

Suo padre si chiamò Pellegrino e nel figlio volle, secondo l'uso, rinnovato il nome del proprio genitore.

Sua madre fu una Bernardina Piazzoli, detta anche degli Aromani, che recò in dote 100 lire correggesi.

La casa, dove nacque il Correggio, si trovava nel rione detto *Borgovecchio* e forse era una di quelle sòrte nel 1371, o subito dopo, per accogliervi i fuggiti da Campagnola in distruzione. Era passata alla famiglia Allegri nel 1446 per acquisto fattone da Jacopo che la ristaurò e l'ampliò, non togliendola però molto alla primitiva meschinità. Quando nel 1514 gl'incaricati d'allogare ad Antonio la « Madonna del san Francesco » si portarono in essa, dovettero stipulare la convenzione nella stanza da letto di lui, *ad terrenum*. Egli, dunque, lavorava dove dormiva, e per giunta al piano di terra, ch'è, nella media valle padana, umidissimo.

Un secondo ampliamento ebbe poi per l'acquisto d'una casetta contigua, ceduta al prezzo di 25 ducati nel 1529, quando già il nostro pittore traeva non lievi vantaggi dall'arte sua, ed avrebbe potuto procurarsi più degna dimora. Ma egli, che amava la casa paterna e aveva abitudini modeste, non volle mai abbandonarla. In essa erano vissuti i suoi avi e vivevano

i suoi genitori; in essa era nato; in essa erasi beato delle prime visioni dell'arte. E in essa, giovine ancora, doveva chiudere la vita ! Questa casa, tanto a lui diletta, avrebbe dovuto apparire a suo figlio addirittura sacra. Nullameno non volle o potè escluderla dal dilapidamento delle proprie sostanze e nel 1550 la vendette. Seguirono altri trapassi sino a che, nel 1850, pervenne al Municipio.

La sua meschinità parve ad alcuni, sino dal Seicento, una prova contro chi vantava il benessere e la ricchezza del Correggio e in favore di coloro che della sua povertà avevano creata una vera leggenda. Dovremo tornare sull'argomento parlando del carattere del nostro pittore; ma, intanto, è bene avvertire che, quando ei vi nacque, alla sua porta non batteva la fame.

L'avo del Correggio, con testamento del 1485, aveva lasciati accresciuti certi beni di suo padre Jacopo e anche migliorata la posizione morale della famiglia. Suo figlio Lorenzo fece il pittore e così potè aggiungere i proventi dell'arte a quelli delle sue terre di Ponte Sanguineto. Il padre, infine, del Correggio appare nei documenti uomo di grande attività; mentre attende al suo negozio di vettovaglie e di piccole manifatture, acquista terre e cura gl'interessi del figlio occupato in ben altri lavori. Inutile ricordare tutte le piccole compre fatte da lui e le affittanze prese, quando già diversi scrittori se ne sono occupati in modo speciale. La conclusione è questa: che i beni di Pellegrino, aumentati dalla dote della moglie e dai guadagni del figlio, consistevano, alla morte di costui, in ben centoventi biolche reggiane di terreno sparse in diversi comuni prossimi a Correggio, e che, quando nel 1538 egli fece testamento, fu in grado d'assegnare alla nipote, figlia del nostro pittore (la quale aveva allora quattordici anni) la dote, assai ragguardevole, di 240 scudi d'oro e fare diversi altri lasciti.

Il Governatore di Parma, Alessandro Caccia, appena cinque mesi dopo la morte del Correggio, scriveva al Duca di Mantova: « Intendo essere rimasti alli eredi *buona facultà* ». E questa era la definizione esatta, lontana da ogni esagerazione di povertà e di ricchezza.

Nè si è scritto soltanto, da taluni, l'Allegri esser nato nella più squallida miseria, ma anche « in terra solinga e remota », anzi « in una oscura borgata dell'Emilia ».

Ora Correggio non era una « borgata », e non era solinga, remota ed oscura; Correggio faceva parte onorevole di quel grande gruppo di città emiliane nelle quali, a mezzo di magnifiche Corti, il nostro mirabile Rinascimento s'era diffuso e s'andava diffondendo nella media e bassa valle del Po. Emergevano gli Estensi a Ferrara, i Gonzaga a Mantova e i Bentivoglio a Bologna, ma non meno s'adoperavano al trionfo della coltura e delle arti, del vivere elegante e del costume cavalleresco, i Torelli a Guastalla e a Montechiarùgolo, un altro ramo dei Gonzaga a Novellara, i Pio di Carpi, i Pico della Miràndola, i Boiardo di Scandiano, i Rossi di Parma, i Pallavicino di Busseto e di Cortemaggiore e, a tacere d'altri minori fuocherelli, i signori da Correggio. I quali, per il desiderio di nobilitare, come i prìncipi vicini, la loro cittadina, avevano raccolto là studiosi ed artisti, sì che il Correggio non crebbe in uno spregevole angolo della Beozia, ma laddove aveva modo di vedere al lavoro diversi artisti ed assistere al compimento d'opere ragguardevoli.

Quali maestri di grammatica e quali scuole il giovinetto frequentasse non si sa. Lavora di fantasia il Pungileoni quando scrive che « a Giovanni Berni piacentino toccò la sorte d'averlo discepolo ne' principî elementari delle lettere umane ed a Battista Marastoni modenese di farlo entrare nei recessi dell'eloquenza e delle muse ». L'aver trovato che in Correggio, intorno al 1500, vivevano quei due maestri è bastato a creare quella notizia, come l'altra che, cresciuto negli anni, il nostro pittore « si rivolse ad arricchire la mente di filosofiche idee ed ebbe a precettore il medico Gian Battista Lombardi ». Per poco il buon Pungileoni non tenta il trapasso del Correggio

dalla storia dell'arte a quella della letteratura, e non lo accomuna ai dotti del tempo, quand'invece l'uguale calligrafia e la tollerabile ortografia de' suoi autografi mostrano soltanto che il padre non trascurò d'affidarlo a qualche discreto maestro. E neppure manca chi vorrebbe conciliare questo fatto con le novelle del Pungileoni. Sì, racconta il Bigi, Pellegrino aveva una gran voglia che il figliuolo studiasse sino a cavarne un dottore; ma il figliuolo, attratto dal proprio genio, salava la scuola e lasciava che i genitori s'adirassero a loro talento! Vecchia storia questa che si ripete, per infiniti artisti, talora anche senza genio.

Non povertà, dunque, e solitudine in Correggio, nè mancanza d'attività e di commercio letterario ed artistico.

Una casa come quella dei Correggeschi, che dal mille circa s'era fermata là e, fissato il dominio, erasi estesa intorno e, con l'avvedutezza politica e il valore militare, era riuscita ad essere signora, per qualche tempo, anche di Parma e di Guastalla, non poteva, nel periodo della maggiore effervescenza intellettuale d'Italia, viver miseramente al di sotto delle altre famiglie che fiorivano nelle Corti italiane e specialmente nelle più vicine. Troviamo infatti che, mentre le sue donne erano cercate e sposate dagli Scaligeri, dai Pio, dai Carrara, dai Boiardo; gli uomini trovavano le loro nelle case dei Visconti, dei Gonzaga, degli Estensi, dei Rangoni, dei Pico e d'altre parimente famose.

Per il corso di due secoli il potere dei Correggeschi erasi svolto non senza energia e coraggio, ma la loro importanza doveva manifestarsi e meritare una storia solo quando, durante le guerre di Lombardia, Giberto fu acclamato Signore di Parma. Fermarsi nel nuovo stato non potè a lungo, perchè quel secolo fortunoso e violento non consentiva che i recenti dominî fossero fermi e durevoli. È però prova sicura del suo valore vedere come, cacciato dai Guelfi, seppe in breve tornarvi, e occuparla saltuariamente, in lotta feroce coi Rossi e coi Sanvitale. Fu in una di queste riconquiste che egli, nel 1341, vinse la giornata celebrata in una canzone del Petrarca, da lui già conosciuto in Avignone e favorito più tardi di un arcidiaconato, in com-

penso del quale otteneva la dèdica del trattato *De remediis utriusque fortunae*. Certo non è pagina bella della sua vita l'aver poi venduto Parma ai Visconti, ma simile commercio di città e di genti era troppo frequente in quel tempo per fargliene oggi, a criteri mutati, un capo d'accusa senza remissione. Del resto, da Correggio, due secoli dopo, verrà a Parma chi, con gli splendori dell'arte, saprà compensarla della passata amarezza.

Sulla fine del secolo xv la casa dei Correggeschi è forte per valore e per la protezione accordata loro da principi maggiori e da sovrani.

Borso, condottiero per diversi signori, uomo d'arme e di consiglio, è ferito ad Argenta mentre si batte per gli Estensi contro i Veneziani; va per Lodovico il Moro a Mattia re di Ungheria e lo si trova suo consigliere nel 1484.

Giberto, fratello di Borso, è a sua volta protetto dai Veneziani, nella cui lega entra col duca di Milano, con Firenze e con Ferrara, contro il Papa e contro il Re di Napoli. È costretto perciò, nel 1478, in occasione della Congiura dei Pazzi, a militare in Toscana contro Sisto IV. Quando Antonio Allegri nacque, questi due illustri soldati, Giberto e Borso, reggevano appunto i destini di Correggio, alla cui Corte, non molto più tardi, giunse Veronica Gambara, una di quelle donne mirabili di coltura, di cortesia, d'amore alle arti, che tanto contribuirono allo splendore del Rinascimento.

L'ARTE IN CORREGGIO E I MAESTRI DI ANTONIO ALLEGRI

Abbiamo detto che il Correggio fanciullo ebbe modo di vedere in patria operare diversi artisti. E non erano soltanto pittori, ma anche scultori, architetti, orefici, arazzieri, tessitori, ceramisti. Pochi naturalmente dovevano essere i buoni, ma il loro numero, rispetto a una città piccola e al breve tempo, non cessa d'esser notevole.

Intanto della capacità d'alcuni s'hanno, per così dire, affi-

damenti storici. Un Bernardo di Luchino dipinse, anche in Reggio, le stanze degli Anziani, e non è improbabile che il Bartolomeo *de Coreza*, che nel 1498 lavorava per i conti di Novellara, fosse il Bartolomeo di Giovanni milanese che abitava Correggio. L'esser detto *de Coreza* non distrugge l'ipotesi, perchè di solito chi scriveva teneva conto del luogo dove un artista abitualmente risiedeva o donde derivava.

Di qualche merito fu certo quel maestro Bartolomeo da Ferrara detto Brason che, nel 1509, testando, ingiunse alla moglie, cui lasciava ogni suo avere nei territori di Correggio e di Ferrara, di restituire alla chiesa di S. Domenico, certa somma, avendo egli mancato all'obbligo di dipingere un *Crocifisso*. Però sopravvisse, e si trova che nel 1514 gli era commessa dalla Confraternita di S. Maria la pittura di un altro *Crocifisso* e il restauro d'un'imagine di san Pietro Martire.

Baldassarre Lusenti dipinse a fresco una cappella di S. Orsola, per ordine d'Isotta di Correggio esperta ricamatrice, nata dal famoso Nicolò e monaca nel Convento del *Corpus Domini*. Quando poi Caterina Torelli, vedova di Gian Pietro Gonzaga, volle ridurre a più leggiadro aspetto alcune camere del suo castello di Novellara e prepararvi un gabinetto per Costanza figlia di Giberto da Correggio, che v'andava sposa ad Alessandro Gonzaga, chiamò diversi pittori correggesi, fra' quali un maestro Antonio e un maestro Latino; e le liste di spese sostenute dai Gonzaga, per gli alloggi di questi « dipintori da Correza e loro brigate », sono comprese negli anni 1515 e 1518. È da dolersi che siano periti i dipinti dovuti ad alcuni dei maestri ricordati, nel convento dei Domenicani, nella chiesa e nell'ospedale di S. Antonio, nel monastero del *Corpus Domini*, nel convento dei Cappuccini e nella chiesa di S. Francesco, dove non resta più che la figura di una santa Lucia.

Nel 1507 Francesca di Brandeburgo, vedova da tre anni di Giberto, faceva edificare il magnifico palazzo, che, dopo lunga rovina, recentemente restaurato, fa ancora bella mostra di sè, per la superstite loggia interna e la porta esterna finemente ornata di rilievi. In questo palazzo, che il Correggio, adolescente ancora, vedeva fondare e sorgere e adornare di

statue e di pitture e dove poi, fatto uomo, doveva godere dell'alta spirituale accoglienza di Veronica Gambara, si conserva tuttora una camera decorata da un largo fregio e da una soffitta a cassettoni. Ovunque ricorre un intreccio d'ornati a chiaroscuro, lumeggiati arditamente, su fondo azzurro-cupo, con la figura ripetuta di Nettuno, con arguti satiretti, sirene che suonano, grifi, targhe e la data 1508. Si è voluto vedere in questo dipinto soltanto l'influenza ferrarese, mentre vi si palesa più chiaramente quella mantegnesca. Ad ogni modo è dato riconoscervi la mano di Cesare da Reggio che, appena finita la decorazione della camera indicata, passò a dipingere, con lo stesso modo di grottesche e di ornati a chiaroscuro, la vòlta e le lunette della sagrestia di S. Giovanni Evangelista in Parma.

L'importanza maggiore, fra i tanti pittori ricordati, è però assegnata ad Antonio Bartolotti degli Anceschi detto Tognino, da molti già indicato come il primo maestro del Correggio. Nato poco dopo la metà del secolo XV, visse sino al 1527. S'hanno diverse notizie de' suoi lavori eseguiti per i Francescani e per la chiesa di S. Maria della Misericordia. Così è forse da ritenere che il maestro Antonio, che lavorò nel castello di Novellara fra il 1514 e il 1518, fosse il Bartolotti piuttosto che il Correggio. Del resto l'omonimia, senz'altro aiuto d'opere o di documenti, toglie la possibilità di risolvere il dubbio.

Nulla di più naturale che il nostro fanciullo s'innamorasse della pittura e ne tentasse le prime prove in una bottega della stessa sua famiglia, in quella, cioè, in cui dipingevano lo zio Lorenzo e il cugino Quirino. È ovvio, che, in ogni tempo e in ogni luogo, il trovare, crescendo, un'arte qualsiasi nella propria casa ha giovato allo sviluppo dell'inclinazione dei fanciulli. Quanti scultori, infatti, e quanti pittori sono figli o nipoti di scultori e di pittori; e quanti musicisti, figli e nipoti di musicisti! Senza uscire dall'Emilia vediamo i Loschi e i Mazzola a Parma; i Francia, i Carracci e i Gandolfi a Bologna; gli Erri a Modena; i Dossi a Ferrara; i Longhi a Ravenna.

Come, quindi, rispetto all'iniziale educazione artistica del Correggio, può sfuggire l'importanza del fatto che Lorenzo Al-

legri, fratello di suo padre, era pittore e tale anche il figlio di lui, Quirino ? Come non supporre che i due cuginetti, cresciuti insieme ai giuochi, non tentassero in gara le prime prove del disegno e del colore ?

È bastato che Rinaldo Corso scrivesse che Lorenzo « volendo far un leone dipingeva una capra et sopra vi poneva il titolo di leone » perchè si ritenesse impossibile ch'egli insegnasse i primi tratti di matita e la preparazione e l'uso dei colori al nipotino che mostrava segni di precoce attitudine alla pittura. Intanto, se fra i molti lavori assegnati dai documenti a Lorenzo ne troviamo degli umili, in compenso però leggiamo che nel 1503 egli dipingeva la cappella delle Indulgenze e una tavola per la chiesa di S. Francesco, ch'era la chiesa protetta e sorretta dai Signori della città. E forse sue erano le pitture conservate, sino circa alla metà del sec. XVIII, in una sala del Palazzo che fu di Giberto, nella quale si vedevano gli stemmi di quel principe e dei Signori della Mirandola, nonchè altri affreschi a soggetto mitologico, in uno dei quali era segnato *Laurentius P.* (*pinxit*).

Purtroppo tutto è scomparso; ma se non è consentito esprimere un giudizio assoluto sull'arte sua, nemmeno però è lecito ricavarlo dall'arguzia del Corso. Salendo a ben altri esempi e a ben altri valori, domandiamo come potrebbe esser giudicata la *divina Commedia* se fosse perita, da chi credesse solo a Cecco d'Ascoli che scrisse aver l'Alighieri cantato « a modo delle rane ? » E quale idea s'avrebbe dell'arte di Gentile Bellini se non s'avesse altra testimonianza se non i versi dello Strazzola, il quale diceva di lui

che dipinger volendo un armellino
dipinse un gatto cum li unghi raspanti ?

E, per non dilungarci in troppi esempi, quale concetto dello stesso Correggio, se di lui non restasse che la tradizione del canonico che motteggiava sulle pitture del Duomo di Parma chiamandole « un guazzetto di rane » ?

Lorenzo non fu certo un artista notevole, ma il motto di

Rinaldo Corso non esclude ch'ei potesse esser colui che per primo avvertì l'inclinazione del piccolo Antonio e gli mise un carbone fra le mani. Egli, poi, visse sino al dicembre del 1527, abbastanza a lungo per conoscere la grandezza pittorica del nipote.

Non si creda, del resto, che noi diamo peso di sorta all'insegnamento di Lorenzo, nei riflessi dell'arte. Certo il Correggio maturò a ben altra scuola, ma non potevasi tacere di Lorenzo, pittore della sua stessa famiglia, nè del fatto che la prima (e sia pure *poca*) favilla che accese la sua passione fu destata, per così dire, nel focolare domestico.

Interviene poi una postilla del cronista modenese Tommasino Lancillotto a testimoniare che «Francesco dal Bianco, Pittor famoso al suo tempo, fu maestro del divino coloritore Antonio da Correggio ». La notizia viene da un contemporaneo, ed è pienamente attendibile e in concordia con la storia. Francesco Ferrari-Bianchi che teneva bottega di pittura, riputata e frequentata, a Modena, ossia non lungi da Correggio, morì nel 1510 e quindi assai comodamente in tempo per aver, tra i suoi discepoli, anche il giovinetto Allegri che, forse, fu con lui tra il 1503 e il 1505. Non manca infine nelle sue opere giovanili qualche elemento emiliano, che può riferirsi all' influenza del delicato e tenue pittore modenese.

La spinta però al gran volo il nostro l'ebbe da ben altro maestro e in ben altro centro d'arte. L'ebbe a Mantova, dal Mantegna e, qualche poco, come vedremo, anche da Lorenzo Costa, che, dopo la morte del Mantegna, ne prese il posto in quella Corte.

Così, ancora una volta, i vecchi critici trionfano, poichè (escluso il Vasari, che non designò nessun maestro del Correggio) gli altri, in genere, fecero per l'appunto i due nomi: Mantegna e Mantova.

Francesco Scannelli nel suo *Microcosmo della pittura* stampato a Cesena nel 1657, dice « essere opinione dei maggiori eruditi della pittura che un tal maestro acquistasse sino dalla prima età i sodi ammaestramenti dal dottissimo Mantegna ». Il Ratti, il Mengs e altri, sino al Meyer, diedero, tale notizia;

ma, come parve sicuro che il Correggio fosse nato nel 1491 e fu sicuro che il Mantegna era morto nel 1506 (il 13 settembre, come Dante), si considerò che per l'Allegri, troppo bambino non sarebbe stato possibile, o, almeno, proficuo l'insegnamento del Mantegna. Si deviò allora sino dal pensiero che, se non l'insegnamento diretto, almeno le opere del grande veneto potevano indicare al giovinetto emiliano la via da tenere, e lo si orientò verso Ferrara e lo si mantenne nella cerchia dell'Emilia in genere, al punto di metterlo anche fra gli scolari del Francia.

Non è certo da escludere dall'arte giovanile del Correggio l'influsso emiliano, attinto, col sangue, in patria, e a Modena dal Bianchi-Ferrari. Basterebbero a dimostrarlo il colorito fuso e vigoroso in contrasto con quello « acidulo e stridulo del Mantegna » (come dice il Longhi) e la dolcezza tenue del disegno in contrasto pur con quello del Mantegna, detto a ragione dal Vasari *un pochetto tagliente e crudetto e sottile*. Ma dal Mantegna attinse ben altro, oltre ad alcuni tipi e diversi *motivi*: attinse, cioè, la sapienza e l'ardimento della prospettiva figurativa che (congiunta alla forza plastica del chiaroscuro primamente rivelatagli da opere leonardesche) lo condusse al miracolo della cupola del Duomo di Parma, dove quella prospettiva e quel chiaroscuro raggiunsero un'altezza senza pari.

Non indugeremo qui a rifare la storia della pittura emiliana e di quella del Mantegna e a indagarne i caratteri. Basterà, a tempo e luogo, e per i singoli dipinti indicare le traccie dell'una e dell'altra, perchè ne esca la dimostrazione della verità. Certo è che l'essere oggi provato che il Correggio nacque nel 1489, se non prima, rende probabile che il Mantegna accogliesse, tra il 1505 e per parte del '6, nella sua bottega il nostro giovine, già tra i sedici e i diciassette anni, età in cui infiniti altri, anche con minori tendenze, erano accolti. Nè è da tacere che, rivelando alcune opere giovanili dell'Allegri, qualche elemento costiano, può anche darsi che dalla bottega del Mantegna alla morte di costui, passasse a quella del Costa.

Ma, fosse insegnamento diretto o no, una cosa è sicura

e indiscutibile (ed appare palese sin dai primi lavori): essere stato in Mantova che il genio del nostro artista mise i vanni per il prodigioso volo.

I PRIMI LAVORI

Mantegnesca in sommo grado è la piccola tavola con la *Madonna e il Bambino*, che trovasi a Londra ed è posseduta dalla famiglia Barrymore. Era detta semplicemente della « Scuola del Mantegna » e a ragione poichè tale è, appunto perchè il Correggio viene dalla Scuola del Mantegna. Ma i caratteri del nostro vi sono palesi nel lieve raddolcimento dei contorni che oseremmo chiamare *atmosferico*, e nelle dita delle mani piuttosto esili (di tradizione emiliana) e nel modo d'illuminarle, negli occhi oscuri, leggermente attoniti, e in certa gradevole mollezza delle carni, che non è mantegnesca. Ci sembra che un confronto, ad esempio, del Bambino con quello dello *Sposalizio di santa Caterina*, già di Gustavo Frizzoni, ed ora dell'ing. Bonomi, dissipi ogni dubbio, e anche un confronto, per le estremità e il modo stretto e spezzato delle pieghe, con la *Madonnina* degli Uffizi, la *Giuditta* di Strasburgo, lo *Sposalizio di santa Caterina* di Detroit. La veste della Madonna, di quest'ultimo quadro, è accartocciata in basso, come quella della Madonna Barrymore, sul fianco. Ma più ancora del disegno e di certa nota, invero *correggesca*, di tenera attenzione materna perchè nulla disturbi il bambino nel suo avido allattarsi, suggeriscono il nome del nostro il colore, un colore d'erbe e di fiori spremuti, su tutto lilla (si guardi anche la *Madonna Càmpori*) e le ombre lievissime che creano un rilievo assai delicato

Ora noi riteniamo che, tra le opere che ci restano del Correggio, questa possa esser la più antica e meglio collegarsi al magistero del Mantegna e riferirsi al 1506.

Le sono prossimi, per tempo, due quadri esistenti in Milano: una *Sacra adunanza* e uno *Sposalizio di santa Caterina*. Nel primo (ora del marchese Guiscardo Barbò) le figure della

Madonna e del Bambino, benchè piegate all'inverso, si mostrano derivate dalla *Madonna col Putto fra due santi* del Mantegna, passata nel Seicento da Mantova a Milano in possesso del cardinal Cesare Monti ed ora nella Galleria Nazionale di Londra. Il Bambino è quasi identico e somigliantissimo quindi anche a quello della *Madonna della Vittoria*, il celebre quadro del Louvre, che tante ispirazioni fornì, come vedremo, allo stesso Correggio. Tipi mantegneschi presentano nel quadretto Barbò anche santa Elisabetta e san Giovannino e, benchè, in minor grado, san Giuseppe, il quale ricorda la figura del san Paolo dell'ancona di San Zeno. Soltanto, anche qui, il segno reciso, incisivo del Mantegna, si tramuta in altro più lieve e fuso, e il colore, a sua volta, si raddolcisce e si frange in più numerose gradazioni e vibrazioni.

Simili elementi di fusione mantegnesca ed emiliana si scorgono nello *Sposalizio di santa Caterina* dell'ing. Bonomi (a Milano), in cui (come dicemmo) il Bambino appare, per tipo e per trattazione pittorica, fratello di quello della *Madonna Barrymore*. Noi vediamo, qui, derivati dal Mantegna il festone di fronde e di frutta che cinge la nicchia del fondo, lo sgabello e il disco superiore del trono (quale vedesi nella *Madonna della Vittoria* e nel trittico di San Zeno), le pieghe minute, infine, della veste di santa Caterina. Notevole poi, che i tratti emiliani (ad esempio, la forma delle mani e la vivacità cromatica) derivino a preferenza dal Costa.

Dalla pittura ad olio il nostro pittore passò presto all'affresco, e dipinse in patria, nella chiesa di San Quirino, una *Sacra adunanza* che oggi, assai rovinata per vicende che narreremo altrove, si conserva nella Galleria Estense di Modena. Assegnata, per ben tre secoli al Correggio, si pensò a un tratto, per una fantastica interpretazione d'alcune lettere del cartello, che vi si vede in basso, a destra (a sua volta, malandato) che fosse opera d'Antonio Bartolotti. Solo da poco la critica si è rimessa sulla buona strada, trovando, a ragione, bastevole quel che resta di originale, per tornare alla prima affermazione. Anche qui la solita marca mantegnesca nella spalliera di cedri e nel Puttino. La Vergine e i santi Francesco e Quirino si

schierano, per maniera pittorica, con quelli della tavoletta Bonomi. Assai graziosi, infine, nella loro aria sorniona, i due bianchi conigli scherzanti a sinistra. V'è già sviluppato quello spirito, tutto moderno, d'osservazione, che farà del Correggio forse il maggiore « animalista » del suo secolo, ed espressa nella timida bestiola (che riapparirà in altri dipinti del maestro) tutto il senso di stupida curiosità che le è proprio.

Ed ecco il nostro giovine pittore di nuovo a Mantova, a lavorare, parimente d'affresco, nella chiesa di Sant'Andrea, prima nei pennacchi della cupoletta della cappella sepolcrale del Mantegna, poi nel pronao. Come per l'affresco ora nell'Estense di Modena, così per questi di Mantova l'assegnazione al Correggio erasi come dileguata al vento d'una critica indaginosa, ad un tempo, e avventata, che riteneva, e ritiene perspicacia sollevar costantemente dubbi su quello che il passato ha scritto.

Che il Correggio, infatti, avesse dipinto in quella cappella i quattro Evangelisti era antica tradizione, anzi affermazione raccolta già dal Donesmondi, storico mantovano fiorito tra la fine del Cinquecento e il principio del Seicento. V'erano, egli scrive, anche « alcuni angioli di chiaroscuro » che sostenevano « uno scudetto, ricevendo il lume del sotto in su » e parevano « appunto di rilievo ». Peccato che siano scomparsi, chè grande interesse avrebbe recato vedere quanto il Correggio aveva tolto dai putti di chiaroscuro reggenti i dischi della volta della Camera degli Sposi del Mantegna, e come s'andasse preparando ai prodigiosi chiaroscuri della Camera di San Paolo. Comunque, anche qui, negli Evangelisti, i caratteri mantegneschi appaiono temperati da uno spirito più leggiadro e più dolce. Come nell'affresco di San Quirino, ecco la spalliera di cedri dietro ciascuna figura; in san Marco, la fronte assai tonda e schiarita e le mani costiane; e su tutto già palese il desiderio di dare ad ogni cosa moto e vita, come si vedrà meglio più avanti. San Matteo, ispirato, conversa con l'angelo; san Luca è intento a dipingere mentre il bue leva il capo e mugge; rugge il leone a fianco di san Marco che non si distrae dalla profonda lettura; stride l'aquila dietro san Giovanni. Interessante, infine, avverti-

re come per lasciar visibili le intere figure, il pittore non abbia fatti i leggii pieni, ma sorretti da una semplice colonnetta: anche questo, suggerimento mantegnesco, chè tale è il leggio di san Luca nel famoso polittico di Santa Giustina ora a Brera.

Posteriori, ci sembrano, per la maggiore sapienza del disegno e della composizione, i due tondi ai lati del pronao della stessa chiesa di Sant'Andrea con la *Sacra famiglia* a destra e *Cristo messo nel sepolcro*, dalla parte opposta. Il loro stato purtroppo non offre modo di dilungarsi in un minuto esame, ma l'affermazione del Donesmondi e del Cadioli (trattarsi di pitture del Correggio) trova sufficienti prove nell'aspetto e nel sentimento, tanto della Madonna che sviene quanto del bambino Gesù e del san Giuseppe.

Procediamo. Entrata è da poco nella Galleria dei Musei di Storia e d'Arte di Vienna una piccola Madonna di profilo, col manto largamente ripiegato sul capo, seduta di contro a una tenda, e vòlta con lo sguardo, pieno d'attenta vigilanza, al Figliuoletto che si ripiega, sulla destra, per guardarla con tenerezza. V'è tutto il Correggio, nelle forme, nel sentimento, nel colore.

Col profilo di questa Madonna entra nell'arte di lui un tipo assai delicato di donna, dal naso sottile e un po' lungo, la bocca socchiusa, la fronte alta e diritta, che riappare in altri quadri dello stesso periodo, come la *Giuditta* di Strasburgo, la *Madonnina* degli Uffizi, la *Santa Caterina* di Detroit, la *Madonna Bolognini*, le *Sante Maria Maddalena e Marta* di New York. La *Giuditta* di Strasburgo, che ripone la testa d'Oloferne nel sacco tenuto dall'ancella, deriva direttamente dalle *Giuditte* mantegnesche. Tipo di mulatta l'ancella, con naso schiacciato e bocca e labbra grosse, e con acconciatura del capo alla maniera orientale. Ma quanto è goffa, e come dura e pesante la mano di Giuditta che tiene la testa del torvo capitano degli Assiri! Come lontano questo mediocre quadretto dalla nobiltà delle Giuditte del Mantegna, che si ammirano nella Raccolta Pembroke a Londra e in un disegno degli Uffizi a Firenze, ed anche da quella, prodotto di bottega, della Galleria di Dublino! Non si può nullameno escluderla dai lavori giovanili del Correggio, su tutto per il grazioso volto

dell'eroina ebrea, e per il modo ond'è vestita, l'uno e l'altro uguali nella *Santa Caterina* di Detroit. Anzi il quadretto può presentare uno speciale interesse nell'esser il primo del nostro pittore, in cui si vegga la scena svolta di notte alla luce della torcia retta dall'ancella. È un povero tentativo, ma che, ripetuto e ampliato nel *Presepio notturno* di Brera, condurrà alla celeberrima *Notte* di Dresda.

Ben altra gioia di vita, di bellezza, di colore reca la minuscola *Madonna col Bambino fra gli angeli*, che s'ammira agli Uffizi. Uno degli angeli canta accompagnandosi con la cetra, un altro archeggia la sua viola, ed è a lui che guarda, sorpreso e deliziato, il piccolo Gesù. Dalle nubi bianche, che vaporano tutt'intorno, occhieggiano, in alto, rosee teste di cherubini. Se nella *Giuditta* si presenta la prima « notte correggesca », qui per la prima volta si presenta la gloria del cielo.

È, su per giù, allo stesso tempo che va collocata la piccola *Madonna Malaspina* del Museo Civico di Pavia, in cui la luce e il sorriso correggesco balenano pur tra le brume di un soverchio restauro. Vi s'incontra la santa Elisabetta mantegnesca, che rivedremo ancora per poco (nello *Sposalizio di santa Caterina* di Detroit, nella *Madonna Johnson* di Philadelphia, nel *Presepio* braidense) e poi scomparirà.

Così, man mano, le ali del giovine pittore mettono nuove penne, e il volo si amplia. Quantunque svolto su temi a preferenza mantegneschi, ecco una più vasta e mossa accolta di figure nello *Sposalizio di santa Caterina* ora ricordato, e una piacente luminosità, un sorriso che si diffonde su tutto, dai volti al paese. San Giuseppe, con la solita testa barbuta, grossa, calva, e l'aria soddisfatta; la sant'Anna mantegnesca, il san Giovanni Battista che indica (a chi osserva il dipinto) Gesù bambino, con mossa leonardesca, che, qui, il Correggio accetta per la prima volta, ma che poi darà a ben altre figure in ben altri quadri come la *Madonna del san Francesco*, quella del *san Sebastiano*, quella del *san Giorgio*, tutte opere insigni, ora a Dresda. Nè vogliamo tacere che se tale atteggiamento non fu dapprima imaginato dal nostro pittore, fu però da lui, variato, divulgato, trasmesso a moltissimi altri pittori.

Tornando alla tavola di Detroit, diremo che, sotto le tre figure descritte, sta seduta la Vergine col Puttino, e, inginocchiata, santa Caterina.

Questo collocare la Madonna più in basso dei santi era motivo o, meglio, ardimento vecchio e non felice. Lo ricordiamo nel quadro di Marco Zoppo a Berlino del 1471, in quello mantegnesco di Londra e sino nella *Madonna dei Casio* del Boltraffio a Parigi. Nel dipinto dell'Allegri l'influsso emiliano si scopre nella vigoria del colore e nel paesaggio. Gli alberi vicini, addensati a sinistra, le frasche, il castello e i monti lontani richiamano al pensiero più Dosso che il Mantegna.

Ma il nostro pittore fa intanto passi di gigante. In lui cresce la facile grazia del disegno, l'armonico accostamento delle figure e dei colori, e, su tutto, la viva espressione dei gesti e dei volti.

Il *Congedo di Gesù dalla Madre prima della Passione* è, in tal senso, un piccolo capolavoro. Gesù, inginocchiato con le braccia incrociate sul petto, si piega dinanzi alla Madre, che, presa da una grande angoscia, s'abbandona nelle braccia della Maddalena. San Giovanni, più indietro, assiste alla scena dolorosa, giungendo le mani in atto di profonda pietà. La commozione è diffusa in tutti, nella rassegnata umiltà di Gesù, nel dolore infinito e, si lasci dire, nell'atteggiamento delle mani lunghe e scarne di Maria. Mentre la sua sinistra cade in abbandono, la destra rivolta lentamente in alto corrisponde al pensiero: *Alzati e va.* Sì, potremo cercare in questo dipinto gli elementi mantovani e quelli ferraresi, ma l'*anima* è già quella dell'Allegri, come nel quadro della *Santa Marta*, da pochi anni nel Museo Metropolitano di New York.

Ai due lati, in primo piano, si veggono san Pietro e san Leonardo: in mezzo a loro, un po' arretrate, quasi a formare emiciclo, santa Marta e la Maddalena. Il fondo rappresenta l'interno d'un bosco: fitto fogliame e grossi tronchi sopra uno dei quali si arrampica un picchio. Ai piedi di santa Marta, soavemente compunta, torcesi un piccolo drago, ch'ella tiene legato con una cordicella, e attira l'attenzione di san Pietro che lo guarda aggrottando le ciglia. Il volto della Maddalena

è soffuso di un lieve sorriso. Estatico, invece, e con gli occhi al cielo sta san Leonardo che nella destra tiene i ceppi della sua prigionia. Così «i quattro santi», pur essendo concordi in una stessa umiltà, la mostrano con diverso grado d'espressione.

Circa a questo periodo sono infine da riferirsi due altri quadri di minore importanza: la *Madonna col Bambino, santa Elisabetta* e *san Giovannino* di Philadelphia e la *Madonna col Putto* e *san Giovannino* della Galleria Borghese a Roma. In questa, le forme si sono andate ampliando, il colore schiarendo. V'è già una luminosità che manca ai lavori precedenti, nei quali, più che luce, s'avvertiva vivacità di colori contrapposti ad ombre poco arieggiate. Ma siamo ancora ai primi gradini dell'alta scala.

LA MADONNA DEL SAN FRANCESCO

Il primo lavoro dell'Allegri, di cui i documenti fanno parola, è la tavola detta la *Madonna del san Francesco*, ora a Dresda. Un Quirino Zuccardi, testando il 4 luglio 1514, lasciò una casa al convento di San Francesco in Correggio, perchè servisse a pagare le spese d'una tavola da collocar sull'altare maggiore della chiesa. Nicola Selli da Parma, abitante a Correggio, erede dello Zuccardi, preferì tenersi la casa e dare a frate Girolamo Catanei, custode e procuratore dei francescani 95 ducati e 74 soldi per la fattura dell'ancona. Un mese e mezzo dopo, e precisamente il 30 agosto, lo stesso Catanei, Antonio Zuccardi e Tommaso Affarosi sindaci del convento, insieme al notaio, si recarono in casa del pittore per ordinargli il dipinto. Come si disse, la discussione e il contratto furono fatti nella camera da letto del nostro Antonio, a pianterreno. Perchè non in altro e miglior luogo quale sarebbe stato il monastero stesso o la casa del notaio o il palazzo di città, dove pur si facevano patti e rogiti? Noi pensiamo ch'egli, proprio allora, avesse compiuto per la chiesa della Misericordia il quadro della *Santa Marta*, e che ciò fosse la causa per cui, all'atto della nuova ordinazione, i sindaci si recarono alla casa del maestro: appunto

per accertarsi della capacità di lui, di fronte a una ragguardevole opera di chiesa, e regolarsi meglio sulle modalità del contratto. Sappiamo, poi, che al rogito era presente, come garante, Pellegrino Allegri padre del pittore.

Che i sindaci restassero soddisfatti de' suoi lavori, risulta dalla somma che gli assegnarono, di cento ducati d'oro, assai notevole a quei tempi, specialmente per un artista giovine. Cinquanta ducati gli sono sborsati subito. Avrà gli altri a lavoro compiuto. Per la tavola, su cui egli deve dipingere, non si ha minore impegno. La si assegna, con un altro rogito del 4 ottobre, a maestro Pietro Landini con l'obbligo di consegnarla nel mese. Intanto il Correggio doveva preparare il cartone per mettersi subito all'opera nel cominciare di novembre.

Del 24 marzo 1515 si hanno due pagamenti: uno a Luca Ferrari per certi ferri della cornice; ed uno, di dieci ducati, al pittore « per uno *miara* d'oro che pose all'ancona ».

Il lavoro era alla fine. Al 4 d'aprile, infatti, maestro Antonio Allegri riceve « l'ultimo pagamento » presenti messer Tommaso Farosi sindaco del convento, messer Gian Lodovico Montesino, il Padre Predicatore frate Giacomo da Ceva e il Padre Vicario del Convento.

Seguirono poche altre spese per l'imbiancatura della cappella, per costruire ponti, per la tela da coprire l'ancona; e alcuni pagamenti al Landini, che aveva fatto la tavola, e al nostro pittore per dare l'azzurro alla cornice, certamente nel fondo degli ornati d'oro.

È dunque certo che il grande quadro fu compiuto in cinque mesi.

Le figure sono raccolte sotto a una vasta loggia, di cui si veggono ad ogni lato, una colonna e una semicolonna congiunta a pilastro. Di contro a un fondo di aperta e luminosa campagna e di colli dolcemente ondulati, s'alza l'altissimo trono, su cui siede la Madonna in veste rossa e manto celeste. Il gradino inferiore presenta nel prospetto un lieve chiaroscuro a fondo rosso, con la creazione d'Eva, il primo peccato e la cacciata dei progenitori dal selvoso Paradiso terrestre. Su que-

sto gradino poggia un grosso tronco di colonna e su di esso un dado marmoreo lavorato finemente di fogliami, di fuseruola e di cornice. Il tronco di colonna resta in gran parte coperto da una ghirlanda con in mezzo la figura di Mosè seduto e avente le tavole della legge. Questo medaglione è sorretto da due puttini, i quali alzando e appoggiando i loro bracci sinistri al dado, vengono a partecipare come *cariatidi viventi* all'architettura. Maria, seduta con le gambe inclinate alla sua sinistra, i piedi appoggiati a uno sgabello e con tutto il busto e la testa rivolta a destra, accenna con la dritta a san Francesco di prostrarsi e adorare il Figliuolo benedicente, ch'ella trattiene con l'altra mano. San Francesco, infatti, sollevando appena la tonaca, si piega ma non cessa di bearsi nella contemplazione di Gesù, verso il quale leva il volto e lo sguardo pieno di dolcezza, mentre porta la sinistra al petto dove uno strappo della tonaca lascia vedere la ferita del costato. Dietro a lui, dalla penombra, sant'Antonio da Padova col libro e col giglio guarda all'osservatore. Dal lato opposto, vicinissima al trono, anzi appoggiata alla sua base, santa Caterina innalza lo sguardo al Bambino, ugualmente animata d'amor celeste. Con la destra ella trattiene all'elsa l'alto spadone e la palma; con l'altra mano ferma la veste perchè non ricada sul piede che tiene appoggiato al mozzo della ruota del suo martirio, presso la quale è la corona. Avanti, in primo piano, sta la figura alta e diritta del Battista che regge la lunga croce di canna e il manto spiegato sopra una pelle di capra, e indica Gesù a chi contempla il quadro. In alto, nel cielo, dalle nubi radiose emergono in giro dieci testine serafiche, mentre due angeli, a mani giunte, si librano sotto la loggia all'altezza dei capitelli: l'uno, alato, si presenta quasi di fronte, l'altro senz'ali, di profilo, come se volteggiassero in cerchio sulla Madonna e sul Bambino. Nella ruota di santa Caterina è la segnatura ANTONIVS DE ALEGRIS P.

Quantunque non sia difficile scorgere in questo bel quadro (il più importante della giovinezza del maestro) le diverse impressioni di studio, pure i tratti della personalità vi si avanzano già con sensibile sicurezza. Il Meyer, a questo proposito,

nota quanto minore iniziativa animasse Raffaello, quando dipingeva lo *Sposalizio della Madonna* di Brera senza staccarsi dalle formule peruginesche. Nel quadro dell'Allegri la Madonna deriva da quella della *Vittoria* del Mantegna; dal Costa, il Mosè a chiaroscuro del medaglione. Non può inoltre negarsi cert'aria leonardesca nel san Giovanni. Altri, poi, ha trovato traccie del Ferrari-Bianchi o del Francia o del Perugino nelle teste di santa Caterina e di san Francesco. Risonanze, in caso, che non spezzano l'armonia dell'insieme, la quale, pur tra certe durezze di segno e di moto, è già correggesca e piena d'intensità così spirituale come pittorica. Il chiaroscuro del Correggio non ha qui tutta la lieve penetrazione dei riflessi che avrà in seguito, nè il colore quella forza che, pur attenuandosi nei toni, riceverà dai rapporti e dai contrasti, e la composizione si svolge su schema ancora quattrocentesco. Nullameno il dipinto presenta le qualità del maestro, come in mossa verso la conquista, e lo collocano al primo posto fra gli artisti della media valle padana.

ULTIMI DIPINTI DEL PERIODO GIOVANILE

Il maggiore sviluppo dato alla composizione e al paesaggio ci fanno credere posteriori alla *Madonna del san Francesco* i due piccoli, ma preziosi quadri di Brera, ossia l'*Adorazione dei Magi* e il *Presepio notturno* (meglio sarebbe detto *antelucano*). Possono risalire a questo tempo anche la *Madonna col Bambino* di una raccolta svizzera, assegnata al Correggio da Adolfo Venturi, quella col *Putto e san Giovannino* che fu dei Bolognini ed ora è nel Museo del Castello di Milano e anche la *Sacra Famiglia* posseduta a Londra dal Murray. Non conosciamo direttamente la prima, chiamata dal Venturi « primizia incantevole dell'arte correggesca ». Negli altri due è gran dolcezza di colore: non più intensamente smaltato, ma attenuato, quasicchè alle lucide sostanze minerali si andassero sempre più sostituendo lievi succhi d'erbe e di fiori.

Tali su tutto appaiono nell'*Adorazione dei Magi* di Brera.

Nella Vergine, non veste turchina ma celeste, sottoveste non color verdenotte, ma verderame; in san Giuseppe, non manto di cinabro, ma aranciato; e in quello del Re moro il solito color lilla, diletto al Correggio; e un piazzarsi ovunque di note bianche, di contro al fondo luminoso: bianco il cavallo, bianco il cane, bianche varie parti dei costumi, bianche le colonne del tempio rovinoso, nel quale è stata costruita la stalla per l'asino e il bue. Sulla Madonna, sedutavi vicino, col Bambino in grembo si libra un gloria d'angeli. Di tra le colonne sporgesi san Giuseppe che tiene in mano il dono offerto dal primo dei Magi devotamente prostrato. Segue, inchinandosi, il secondo Re; il terzo (Melchiorre), diritto, leva di mano al paggio il vaso della mirra. Dalla composizione, mossa in ogni senso, così nella varietà delle pose come nell'accostamento delle figure, è scomparsa ogni traccia di schema e di simmetria. Qualche eco mantegnesca risuona nei partiti delle pieghe, qualche tonalità cromatica ferrarese è in singole parti; ma sono già « correggesche » la luce diffusa nell'insieme, la vivacità e l'intensità espressiva delle figure.

Il valore poetico del maestro è, però, meglio palese nel *Presepio notturno* parimente a Brera.

Una grande calma e un lievissimo barlume d'aurora in tutto il paesaggio che è uno stupore, appunto, di finitezza, di sentimento, di poesia. A destra sorge la ruina di un tempio antico, di cui restano una colonna di marmo e laceri avanzi di archi e di mura. La stalla, di rustica travatura, e la mangiatoia vi sono inserte ed appoggiate. Subito dietro ai ruderi si vede il pendìo d'un colle, donde sorgono alti tronchi d'alberi vestiti di poche fronde che si piegano al vento, e dietro i quali il cielo biancheggia di striscie luminose. Due figurine di pastori, ai lati del tronco maggiore, contemplano la luce che sorge. Al di là d'una insenatura, un altro colle scuro e boscoso, e quindi un'immensa pianura, che arieggia alla valle del Po veduta dalle prime colline reggiane: paesaggio ripetuto con lievi variazioni, in parecchi altri dipinti correggeschi (il *Congedo di Gesù*, la *Madonna Bolognini*, la *Madonna d'Albinea*, il *Noli me tangere* ecc.), affettuosa nota nostalgica del buon

pittore emiliano. In un praticello allietato d'erbe e di cespugli, che ricordano un po' il fare di Dosso, sono disposte le figure. In mezzo, Gesù bambino dorme sopra un lino steso su un manipolo di paglia. Inginocchiate ai due lati, lo adorano la Madonna e sant'Elisabetta. Quella tiene le braccia in croce; questa, curva in atto devoto, regge sul ginocchio sinistro san Giovannino che si sporge amorosamente verso Gesù. San Giuseppe dorme appoggiato ad un basto, dietro alla Vergine, fra la quale e santa Elisabetta, un giovine angelo alato, vestito di bianco, indica a due pastori (che pieni di stupore si sporgono da una siepe intessuta di rami tosati) il divino Fanciullo, su cui dal cielo piovono raggi dorati. Due angioletti si librano leggermente a volo di contro al nero delle ruine, quasi sul capo di Maria.

Le qualità tecniche e ideali del maestro appaiono in questo quadro accresciute. Le riminiscenze scolastiche, sempre più ridotte, s'intravvedono appena negli angeli volanti, nel gruppo di santa Elisabetta e di san Giovannino (il quale deriva dal quadro mantegnesco esistente in Sant'Andrea di Mantova), e nelle vesti, largamente diffuse in terra sul suolo, al modo costiano, come metallo in fusione che dilaghi. L'angelo, che parla ai pastori, è radioso e pieno di soavità. Certo il dipinto non è senza qualche menda (durezza di scorcio alla mano destra dell'angelo e soverchia « sottigliezza » di particolari), ma nell'insieme, oltre alla pienezza del sentimento, sorprende il colorito profondo e smaltato quale erasi fatto quello del Costa dopo il suo contatto col Francia. Circa l'assegnazione al Correggio di tali dipinti (in passato attribuiti allo Scarsellino e a Dosso) più nessun dubbio. Invece se ne hanno ancora, e noi pure ne abbiamo, per il *Pastorello* della Galleria di Monaco. Seduto in una sporgenza del terreno ai piedi di alcuni alberi, tiene la siringa alle labbra in atto di suonare. In basso a destra si vede un liuto, e nel lato opposto, oltre il fitto delle fronde, una vallata con un alberello e un animale che pascola. Noi riproduciamo il quadretto, in questo volume, per rispetto all'opinione dei valorosi critici che lo assegnano al Correggio, ma dubitiamo assai che siano sue quelle tinte cariche dei

monti e del cielo, la massa compatta degli alberi tempestata di foglioline, l'alberello del fondo, la testa del pastorello densamente capelluta, le mani dalle dita affusolate, le pieghe del manto che gli si agita sul braccio sinistro. Il quadro è certamente incantevole, ma d'un incanto non correggesco.

A buon conto alcuni lo ritennero del Palma Vecchio, e anche il Morelli prima di accogliere l'attribuzione al Correggio lo disse di scuola veneziana, sostituendo soltanto al nome del Palma quello di Lorenzo Lotto. Più recentemente, fu pensato a Giorgione, e anche a Dosso. Uno dei patrocinatori dell'attribuzione al Correggio ha creduto di trovare un sostegno alla sua attribuzione riferendosi al Pungileoni, il quale ha scritto « esservi stato in Correggio in casa Ravizzi un dipinto rappresentante un pastore in atto di addattarsi la siringa al labbro »; ma la notizia, che deriva dal Brunorio, dice che trattavasi di una mezza figura, al naturale, di un pastore sonante la piva. La tavoletta di Monaco, resta dunque un enigma, se non si torna al nome del Palma Vecchio, anche per la estrema somiglianza al quadro d'ugual soggetto, già nella Collezione Marczell de Nemes di Monaco, assegnato al Palma senza contestazione.

Qualche incertezza rimane in noi anche per le attribuzioni al Correggio della *Venere* di Boston, rappresentata

quando profano spino
le punse il pie' divino,

e del *San Giovanni Battista nel deserto* già nella Galleria granducale di Oldenburg. Non sono però da disconoscere nei due quadri quegli elementi correggeschi che hanno indotto il Venturi a superare ogni titubanza. La *Venere*, seduta di profilo, tutta intenta a levarsi la spina dal piede, deriva da una nota stampa di Marco Dente. Richiama nullameno all'Allegri la luce che la illumina e anche il paese col solito colle e la pianura. Anche sono correggeschi, il chiaroscuro e il fondo del *San Giovanni nel deserto*, ma noi comprendiamo come quella sgangherata figura, così mal costrutta, abbia indotto il Gronau a

confinarlo tra le opere incerte o di scuola. Certo per darla, senza esitanza, al maestro bisogna pensare all'oraziano *Quandoque bonus dormitat Homerus.*

Ogni dubbio all'incontro, cessa per la *Pietà*, da poco entrata a Londra in possesso di Lord Lee di Fareham, per il *Sant'Antonio abate* della Galleria di Napoli, per la *Madonna Càmpori* dell'Estense e per la *Madonna* detta di *Casalmaggiore* a Francoforte sul Meno.

La *Pietà* è da collocare tra i dipinti meglio rivelatori della potenza espressiva del maestro, e del suo spirito d'indagine modellatrice. Abbandono in tutto il corpo di Cristo, rilassamento delle sue braccia, espressione del dolore rimasto nel volto dopo l'ultimo grido e l'ultimo respiro; sentimento profondo d'angoscia nel volto di Maria, e sforzo d'amore nelle mani per reggergli il torso e sollevargli la gamba destra sull'altra. E come belle le pieghe della veste di Lei, minute ancora sul fare mantegnesco, ma più mosse, più varie, più *vive*. L'oscurità intensa della rupe boscosa, di contro alla quale stanno le due figure come miracolosamente irraggiate, mette nel dipinto una nota drammatica che si attenua a destra nel silenzio degli umili colli.

Piccola cosa è al confronto il *Sant'Antonio abate* di Napoli, umile e devota figura con le mani sul bastone e la campanella. È però di colore vivace, mentre, invece, la *Madonna Càmpori* si svolge su quei toni dolci che dicemmo parer succhi d'erbe e di fiori. E pur qui, le figure della Madre o del Bambino non sono quelli inerti di mille quadri, anche pittoricamente belli, ma accennano a un'azione. Il Bambino stringe con la manina sinistra l'indice della destra della Madre e le alza l'altra alla spalla esprimendo il desiderio d'essere preso in braccio. È mirabile come l'artista affronti la difficoltà di simili tenui espressioni, e quasi sempre la superi. Così non contiene più le creature, anche piccole, in una placida contemplazione, ma vuole che i fanciulli, pur divini, rivelino il loro bisogno di moto, d'irrequietudine. Quanto vivaci il san Giovannino e il Gesù bambino della *Madonna* di Francoforte sul Meno, detta di Cortemaggiore. Peccato che abbia tanto sofferto per le soverchie carezze dei restauratori!

INTERMEZZO

A questo momento della vita e del lavoro d'Antonio Allegri, ossia circa fra il 1516 e il '18, interviene nel suo « senso pittorico » come una trasformazione, come uno sforzo per raggiungere nuove espressioni. S'allontana dalle tinte troppo nette e crude del vecchio modo ferrarese e in ispecie costiano, e cerca un colorito, meno smaltato e fuso, ma più caldo e più impastato. Un immediato realismo subentra, nei volti, all'aria di misticismo che era culminata nei due santi più vicini al trono nella *Madonna del san Francesco*. Le pieghe delle vesti diventano più larghe e più molli. Il tono complessivo del dipinto s'arrossa e s'oscura. Si direbbe che, dalla contemplazione del Mantegna e del Costa, egli sia passato a quella di Dosso, il quale abbia come svegliato in lui un indiretto desiderio di speditezza e di vigoria veneziana. Non che egli abbandoni il Mantegna per ciò che riguarda la scienza prospettica e certi felici motivi decorativi, ma lo abbandona in quanto è il modo pittorico, dal disegno al colorito. I quadri del Correggio perdono allora di finezza e di levigatezza. Il colore s'addensa, talora si raggruma. I vecchi scrittori d'arte restano così sconcertati (in confronto alle opere correggesche di prima e a quelle più tarde) che li sospettano e talvolta osano affermarli non originali. Ecco infatti alcuni di loro proclamare la *Zingarella* di Napoli e il *Riposo in Egitto* di Firenze, copie variamente assegnandole al Barocci, a Francesco Vanni e (incredibile a dirsi !) al Tiarini. Un uomo dall'occhio e dall'ingegno di Giovanni Morelli dichiara copia lo *Sposalizio di santa Caterina* di Napoli, incomparabile insieme di vita, di luce, di giovinezza, di bellezza, tutto animato di vibrazioni primaverili. Più severe indagini storiche e tecniche rimettono le cose a posto; ma ecco invertirsi il sospetto che altri dipinti ritenuti copie siano invece originali. Qualcuno pretende tale il *Reden-*

tore del Vaticano e torna ancora a vedere la mano del Correggio nella *Madonna* che sta sull'altare della chiesa d'Albinea!

Nel folto d'una foresta, fra bassi cespugli, siede sull'erba la Madonna con le gambe incrociate. Ha i capelli ravvolti a più doppî in una fascia bianca, all'uso delle zingare, donde il nome di *Zingarella*. Il figliuoletto le sta sulle coscie, trattenuto da Lei sotto l'ascella, con la sinistra, alla quale il Bimbo poggia amorosamente una manina. La destra della Madonna si curva sotto un piedino di lui come nel quadro di Philadelphia. Il Bambino dorme e la Vergine, reclinata con tenerezza su di lui, sembra lievemente assopita. Una luce di caldo e tardo tramonto illumina un po' crudamente le due figure. Intanto la vita intorno a loro si muove; un coniglio (i conigli sono ancora nella *Sacra adunanza* di Modena e nella *Venere* di Boston) le guarda curiosamente da sinistra e, in alto, tra l'ombra delle palme, passa un silenzioso stormo di angeli che il pittore ha colorito con tinte verdognole, di bronzo antico, quasi spiriti penetrati dal colore della foresta. In un ramo, sopra la spalla della Madonna, un uccelletto, svegliato dal fruscio delle ali degli angeli, sembra guardare con curiosità.

Simile penombra di bosco arrossato dalla luce occidentale, con uguale indefinitezza e trattazione di fronde, è nel fondo del *Riposo in Egitto* degli Uffizi. La Vergine siede ai piedi d'una grande palma, di cui san Giuseppe abbassa un ramo per toglierne i dàtteri che offre a Gesù bambino. Questi, nudo e diritto sulle ginocchia materne, sporge bensì istintivamente le piccole mani per prenderli, ma si guarda innanzi, con gli occhi scuri e vispi, come preso da altra cura. Egli ha sulla fronte il solito lungo ciuffo di capelli che il Correggio dilesse in quel periodo della sua operosità e che vediamo in una diecina, almeno, di quadri. Francesco d'Assisi, inginocchiato a destra, guarda estatico Gesù e sporge le mani. È singolare vedere qui, nella destra del santo, riprodotto il modo col quale chi funziona all'altare fa, sul calice, il segno della croce: il pollice piegato sulla palma della mano.

Dello stesso periodo si palesa il grazioso quadro di Madrid, in cui la *Madonna*, tranquillamente seduta a terra nell'ingresso

d'una grotta, si compiace della tenerezza che anima e accosta il suo Bimbo a san Giovannino. Quegli, infatti, seduto sulla coscia sinistra di Lei, tende le mani all'altro fanciullo che s'avanza, a braccia incrociate sul petto, camminandole sopra un lembo della veste. Anche in questo dipinto l'esecuzione è un po' rozza e le tinte tendono al caldo.

E veniamo alla *Madonna d'Albinea* purtroppo perduta o smarrita.

Albinea si trova a pochi chilometri da Reggio Emilia, sul pendio d'uno dei colli che segnano il principio dell'Apennino alla destra della media valle del Po. Dal portico della sua chiesetta (ricostrutta più volte, ma già ricordata nel secolo XI), si contempla la pianura padana, con Reggio in mezzo e una folla, intorno, di paesi, di borghi, di castelli, di ville, di case.

Gli storici dicono che il Correggio fu lassù fra il 1517 e il 1518 a dipingervi un quadro per commissione dei parrocchiani, e raccolgono la tradizione che gli stessi parrocchiani pagassero come salario al pittore trenta soldi al giorno, mentre la chiesa concorreva nella spesa della tela e dei colori, e l'arciprete Giovanni Guidotti di Roncopò somministrava il vitto e l'alloggio.

Una lettera, conservata nell'Archivio di Reggio-Emilia, determina abbastanza il tempo in cui l'opera fu cominciata, ma prova anche che il nostro pittore rimase a lavorarla in patria. In essa l'arciprete, in data del 12 maggio 1517, prega Alessandro Malaguzzi abitante in Reggio, di scrivere all'Allegri perchè faccia il dipinto secondo i consigli che lo stesso Malaguzzi aveva suggeriti allo scopo di renderlo più duraturo, quando però il lavoro non fosse già tanto innanzi da non potersi interrompere. Aggiunge una frase, che esamineremo fra poco. L'arciprete si trova poi, a Correggio, il 14 ottobre 1519, dove, pagando altri quattro ducati, ottiene dal pittore la quietanza d'ogni suo debito per l'ancona fatta.

Essendo la chiesa d'Albinea dedicata alla *Natività di Maria*, fu da taluno ritenuto che il dipinto rappresentasse quel soggetto. Dai documenti e dalle copie risulta invece che v'erano

effigiate la *Madonna col Putto sulle braccia*, seduta ai piedi d'un gruppo d'alberi, *santa Lucia*, a destra, con gli occhi sul piatto e la palma, *santa Maria Maddalena*, a sinistra, col vasetto. Nel fondo, il solito colle declinante alla pianura. Nella copia braidense, sopra un sasso, presso ai piedi di santa Lucia si legge ANTONIVS LAETVS FACIEBAT, e noi crediamo che così fosse nell'originale, risultando anche da documenti autentici, che il pittore latinizzò in LAETVS il proprio Allegri.

Circa al tempo della *Madonna d'Albinea* risale una *Maddalena*, di cui si hanno diverse copie e l'originale vuolsi riconoscere nel dipinto lasciato dal Salting alla Galleria Nazionale di Londra. La bella penitente sta all'ingresso d'una grotta, con le gambe incrociate, appoggiata appena (sì da parer quasi diritta) ad un risalto del terreno, sul quale tiene il libro aperto e il gomito destro. Con la sinistra regge il vaso. A destra, un aperto paesaggio ondulato e alberato, col cielo schiarito da un raggio leggermente obliquo di luce: marca anche questa del tutto correggesca. Deliziosa opera per la giovanile bellezza della figura e l'amenità tranquilla del luogo.

Ora, una frase della lettera dell'arciprete d'Albinea, messa cronologicamente d'accordo col tipo pittorico del quadretto, ha fatto credere che anche questa *Maddalena* fosse stata dipinta dal Correggio per lui. In essa invece vien scritto al Malaguzzi: « Se (all'ancona) ha dato principio, la madalena gliela manderà e devesi indirizzare a maestro Antonio figlio di Pellegrino Allegri da Coreggio ». Dunque, non il nostro Antonio doveva mandare una « madalena » all'arciprete o al Malaguzzi, ma riceverla. A tale proposito il compianto Naborre Campanini ci scrisse (25 gennaio 1915): « Messer Alessandro e il prete dovevano essere in buona relazione e vedersi di frequente pei possedimenti che i Malaguzzi avevano nei pressi di Albinea. Fra gli accordi, presi insieme, poteva essere anche questo che, ove il Malaguzzi constatasse o apprendesse che il Correggio aveva dato principio al quadro, gli mandasse la madalena, cioè la misura di vino promessa in dono o più probabilmente in acconto. Madalena è anche oggi sinonimo di damigiana, e si dice comunemente nella nostra campagna e specialmente

in montagna. E perchè il Malaguzzi affidando al carrettiere il vasello, non errasse e il vino giungesse sicuro a destinazione, il prete gli scrive esatto il nome, la paternità e l'indirizzo del maestro dell'ancona. Questa interpretazione acquista chiarezza alla lettera e richiama la tradizione ancora viva che il Correggio fosse pagato del quadro parte in generi e parte in danaro ».

Come per la *Madonna d'Albinea*, è perduto o smarrito l'originale del quadro rappresentante il *Giovine che fugge mentre Gesù è catturato nell'Orto*. Però anche di questo restano alcune copie. Il soggetto, insolito nell'arte, è preso dal Vangelo di san Marco il quale, narrando la cattura di Gesù, dice: « E un certo giovine lo seguitava avvolto d'un pannolino sopra la carne nuda, e i fanti lo presero; ma egli, lasciato il panno, se ne fuggì da loro ignudo ». Quest'episodio forma il gruppo principale del quadro. In fondo si vede Gesù, mentre è baciato da Giuda, e san Pietro che taglia l'orecchio a Malco.

E, purtroppo, di ben altri dipinti del nostro pittore non si hanno più traccie e nemmeno copie. Quella povera città di Correggio, che ora non possiede più una sola pennellata del suo grande figliuolo, in passato custodiva, oltre alla *Madonna del san Francesco*, al *Riposo in Egitto* e alla *Santa Marta*, già descritti, e ora a Dresda, a Firenze e a New York, una *Erodiade* e il trittico cosiddetto della *Umanità di Cristo*, il quale trovavasi sull'altar maggiore dell'Oratorio di S. Maria della Misericordia ed aveva nel mezzo il *Redentore*, a sinistra *san Giovanni Battista*, a destra *san Bartolomeo*. Tesseremo più avanti la storia « esteriore » di quest'opera. Qui basti dire che del *san Bartolomeo* non si conoscono nè l'aspetto, nè la sorte; del *Redentore* si ha nella Pinacoteca Vaticana una copia carraccesca che lo mostra tra gli angeli, seduto di fronte, tutto nudo dalla cintola in su, con le braccia aperte e le gambe coperte da ampio drappo, quale vedesi Giove in molte monete greche e romane.

Del *s. Giovanni Battista* s'hanno, infine, stampe e copie, e forse l'originale nella tela della Raccolta Robinson di Londra. È bella e vigorosa figura di giovine che, mentre pro-

cede in cammino verso destra, si rivolge a chi guarda col solito gesto indicatore, onde il Correggio atteggia quasi sempre il Precursore. È però strano che il fondo architettonico che si vede nel quadro Robinson e in tutte le altre copie di questo san Giovanni non si leghi, in nessun modo, a quello della parte centrale del trittico, il quale a sua volta non possiamo ritenere mutato nella copia vaticana per la presenza dei puttini, assolutamente correggeschi, che s'affollano vicino alla figura principale.

I problemi su tale opera del Correggio non sono, dunque, tutti risoluti.

IL CORREGGIO A PARMA E LA CAMERA DI SAN PAOLO

Parma è, dopo Bologna, la maggiore città che sorga lungo la superba via che il console Marco Emilio Lepido condusse da Rimini a Piacenza. Traversata così da un'arteria per la quale ha sempre fluito la vita, essa vanta una storia ricca ed animata e, in questa, pagine gloriose.

È anzi la prima delle città emiliane in cui, superate appena le angoscie del secolo XI, appare un grande artista, Benedetto Antèlami, il quale, anelando a nuovi ideali, s'allontana dalle grette forme bizantine e altre ne intravvede ed esprime più concrete, più individuali, più sciolte. Dal suo tempo in poi, Parma non rimase mai senz'arte e senz'artisti; ma allorchè vi si recò il Correggio, essa non aveva che artisti (ricordiamo il Temperelli, i due Araldi, i vecchi Mazzola ecc.) stretti alle forme quattrocentesche. La città, ben conscia che la pittura aveva fatto altrove nuovi poderosi passi, ne soffriva e cercava di conquistare un posto onorevole. Tale iniziativa non era opera di prìncipi, ma del suo Comune, del suo clero, delle sue fraterie, de' suoi cittadini, quali erigevano le due magnifiche chiese di San Giovanni Evangelista e della Steccata, architettate da Bernardino e da Giovanni Francesco, padre e figlio, da Torchiara; ricostruivano l'Oratorio della Concezione in San Francesco; ampliavano i monasteri di San Giovanni e di San Paolo;

alzavano, insomma, una selva di armature di legno intorno agli edifici vecchi o nascenti, e lungo le pareti e sotto le cupole, perchè pittori e scultori allietassero tutto d'ornati e di figure.

Ora, è proprio in questo momento di più vivida attività costruttiva ed artistica di Parma, che il Correggio vi si reca.

I biografi (almeno i vecchi) non sono tutti d'accordo sull'anno preciso in cui egli fu chiamato là: chi dice nel 1518, chi nel 1519; chi, da Giovanna Piacenza badessa di San Paolo, chi dai monaci benedettini di San Giovanni Evangelista.

Un documento, che recida assolutamente la discussione, manca; ma i raccordi storici e l'esame stilistico ci sembra che giustifichino a pieno l'opinione che il memorabile fatto avvenisse nel '18.

Certo, pittoricamente, la decorazione della Camera di San Paolo sta fra la Madonna d'Albinea, già cominciata nel maggio del 1517, e la cupola di San Giovanni cominciata nel luglio del '20.

Quanto ai documenti, essi ci mostrano il Correggio in patria nel gennaio e nel marzo del '18. Poi, per tutto il resto dell'anno non vi si trova più, sino al 1519, quand'è di nuovo là, preso da diversi affari e lavori. Il 18 gennaio vi figura da testimonio alla pubblicazione d'un rogito relativo alla dote portata da Oliva Chierici a Francesco Aromani fratello di sua madre; tredici giorni dopo, da quello stesso suo zio riceve in donazione una casa posta in Borgovecchio, coi mobili e varie biolche di terra; nel settembre è presente a due atti del notaio Francesco Antonio Bottoni; finalmente, come si vide, è a Correggio che l'arciprete d'Albinea lo trova sulla metà d'ottobre e lo salda d'ogni suo avere per il quadro che gli ha dipinto.

Queste le ragioni per noi valevoli alla congettura ch'ei dipingesse la Camera di San Paolo fra l'aprile e il dicembre del 1518: e che poi, trascorresse quasi tutto l'anno seguente, lavorando come vedremo, nella sua città.

Chi suggerì il suo nome alla badessa di San Paolo ? Certo il cavalier Montino della Rosa « uomo assai galante e amatore di belle arti », il quale, non solo aveva parecchie relazioni in Correggio, ma era cognato e amministratore della badessa me-

desima. Inoltre egli è uno dei Fabbricieri del Duomo, che poi commettono all'Allegri le pitture della cupola e dell'abside. Quando, infine, il nostro pittore muore, lasciando interrotti alcuni disegni ordinatigli dal Duca di Mantova, è proprio presso lo stesso Scipione ch'egli ordina che siano ricercati.

La Camera di San Paolo è quasi quadrata. Come in origine fossero decorate le pareti, non è scritto, ma dobbiamo ritenere che fossero rivestite d'arazzi detti *a verdura*, in modo di collegarsi alla pittura della volta rappresentante una capanna. Gli ornamenti delle tre porte sono in pietra lavorata con eleganza e recano nel fregio lo stemma della badessa (tre lune falcate disposte diagonalmente), il nome di lei abbreviato IO. PL. e, in una, il motto *Omnia virtuti pervia* « che abbastanza conferma, dice l'Affò, l'animosità di Giovanna nel protestarsi di voler libero a qualunque persona l'ingresso al monastero e alle proprie stanze ». Queste porte sono state però spostate più volte, quando nel 1560 circa fu eretto vicino alla stanza un refettorio che la mise nell'ombra, e nel 1856, quando fu aperto, per illuminarla, il largo ingresso a ponente, sorretto da due colonne. Il camino occupa invece il primo suo posto e conserva intatti gli ornamenti alle mensole laterali e al fregio, nel quale è inciso *Ignem gladio ne fodias* (non suscitare il fuoco con la spada).

Dalla cornice delle pareti convergono al centro della volta sedici spicchi, i quali formano altrettante lunette. Quelli e queste sono coperti dagli affreschi del Correggio, il quale ha naturalmente adattata la composizione all'organismo della volta stessa, immaginando, come s'è detto, una capanna di verdura, sorretta dalle canne ed aperta in sedici ovati, oltre i quali, come sopra un ballatoio esterno, si muove una varia e lieta brigata di fanciulli.

Lungo le singole nervature salgono due canne che raggiungono, al sommo, un disco o ghirlanda, in cui splende dorato lo stemma della Piacenza, cinto da una treccia complessa di rosei veli attorti, che reggono mazzi di frutta in ciascuna campata.

Intorno alle lunette, a chiaroscuro, ricorre una ghiera or-

nata di conchiglie (cappe o nicchii), la quale finge di gravare sopra tanti capitelli pensili, formati da due teste d'ariete, dalle cui corna a spirale cadono fili di pietre preziose, di ambre e di perle. Finalmente, tra questi capitelli, nel fregio ricorrente sotto le lunette, pendono, in forma di festoni, tovaglie o lini che sostengono piatti, vasi, anfore, una bottiglietta, una scurella.

S'è visto che lo stemma di suor Giovanna Piacenza porta tre lune. Ora la luna, ossia Diana, fu scelta come motivo per la decorazione della Camera, anche perchè (si è osservato, obliando gli amori di lei per Endimione) Diana era « la dea delle vergini e della castità », la quale nulla perdonava che suonasse offesa alla sua virtù, sì che Atteone fu crudelmente punito per aver tentato di sorprenderla ignuda. Teneva, dice la mitologia, presso di sè sessanta ninfe figlie dell'Oceano e altre ventitrè che avevan cura delle sue armi di guerra; ma tutte dovevano osservare il voto della verginità. Colei, che l'infrangeva, veniva colpita da orribili sciagure.

Diana, appare in primo piano, nella cappa del camino, agitante il velo celeste, con l'arco a tracolla, seduta sulla sponda di una biga tirata da due cavalli l'uno bianco, l'altro baio, di cui non si vede che l'estrema parte posteriore.

È stato scritto che i putti dipinti negli ovati sono indipendenti dalla figurazione di Diana e che rappresentano lo svolgersi della vita sociale e collettiva, ossia la caccia, primo alimento dell'uomo; l'agricoltura, figurata da bambini che raccolgono e mangiano frutta; il buon governo, figurato dal putto che regge una pietra; l'arte, dal putto che regge una maschera; la società che si corrompe, dal putto che cerca di bastonarne un altro; la fede religiosa, dal putto col veltro; la guerra, dal putto con le armi. Noi persistiamo a credere che quei putti non altro rappresentino che la Caccia (arte e passione di Diana, che domina tutta la composizione), così quando reggono teste di cervo o frenano cani o si contendono prede o squillano corni. E perchè vedere una maschera o comica o tragica a significar l'arte, là dove invece è figurata una Medusa per atterrire o impietrare le belve? Le funzioni dei singoli putti

sono ben chiare. Solo una resta un po' oscura. Un putto regge sul capo, al di sopra d'un piccolo diadema, un involto così mal definito che da taluni è stato preso per un grosso sasso e da altri (esattamente) per un sacco ben chiuso d'innanzi. Egli lo sostiene con la destra alzata, mentre nella sinistra tiene una verga che qualcuno ha definito uno scettro, come ha definito un manto regale il lino o la stoffa che gli scende dalla spalla destra e gli avvolge le gambe. Un altro putto, standogli a tergo, l'aiuta con le mani e con occhio attentissimo, a reggere diadema e sacco.

Si è veduto nel putto principale « un piccolo re, assoggettato (pensava il Pungileoni) a un gran peso, come chi divien àrbitro d'una nazione ». E Arnaldo Barilli: « Ma se ammettiamo la nazione e l'àrbitro dei suoi destini, dobbiamo presupporre per forza anche la società umana già evoluta, e la costituzione de' vari stati politici, con le loro leggi e le loro civiltà ». Simbologia, ci sembra, troppo astrusa; ma, nella fantasia dei pittori o dei poeti che li ispirarono, tutto è possibile ! Pensano, invece, altri che in quel putto (col diadema, il manto e lo scettro) sia semplicemente designato il vincitore della caccia, e che il sacco sia onusto dell'aurea pecunia largitagli in premio. E s'aggiunge che la proclamazione a « re della caccia » per il vincitore era, nel Rinascimento, uso costante. Ipotesi audace la prima, più semplice e ragionevole la seconda.

I gesti dei trentacinque putti, inclusi nei sedici ovati, sono, comunque, collegati insieme, come tante perle separate, congiunte da un filo in un solo ornamento. Tale collegamento di azioni, saremmo per dire, *di vita*, è uno dei caratteri delle composizioni del Correggio. V'ha pure qualche episodio che si svolge in due ovati: l'atto d'uno o due putti è continuato o integrato da altri dello spazio seguente. Un gruppo d'essi s'affatica a trattenere un grosso mastino, perchè non s'avventi sopra un umile e spaurito cane che due altri putti, nel prossimo ovato, proteggono. Uno porta alla bocca il corno e squilla « sì terribilmente » che costringe il putto vicino e quello più prossimo dell'altro ovale a turarsi le orecchie.

I putti sono già sviluppati in tutta la loro robustezza,

e il problema degli scorci superato con maestria. Non è però possibile negare a qualcuno d'essi una certa pesantezza di forme, che andrà sempre scemando, prima nei loro fratelli della cupola di San Giovanni, poi in quelli della cupola del Duomo. Non si muovono, qui, con la stessa scioltezza; ma, se non sorridono con la stessa giocondità, si è perchè sono tutti presi dal loro esercizio venatorio così da mostrare quella piacevolissima serietà che i bambini mettono alle cose « d'impegno », nelle quali imitano i grandi.

La parte più notevole degli affreschi sono però i chiaroscuri, di cui non sappiamo se il Cinquecento abbia i più belli per forma, per esecuzione, per effetto.

Il pittore ha simulate nelle lunette tante nicchie, con entro statue o gruppi. Cominciando subito a destra del camino vediamo le tre *Grazie* (I). Il motivo è quello antico, ma vivificato da uno spirito tutto moderno. Non sono più le tre leggiadre ed esili figure unite con classica compostezza, ma tre belle e fiorenti giovani, mosse con varietà e sveltezza, e coi capelli mossi dal vento. Seguono *Adone* (II), che con la destra alzata regge un'asta, e il *Genius Populi Romani* (III) giovane col manto ai fianchi e la cornucopia nella sinistra, in atto di versar acqua nel fuoco d'un'ara ornata di rilievi. L'*Africa* (IV) seduta, appoggiata col gomito sinistro ad un rialto, con vesti che formano un elegante partito di pieghe, in una mano la cornucopia, nell'altra uno scorpione e sul capo un serpentello (ureo). A' suoi piedi è un cesto di spighe. *Giunone castigata* (V). Nel XV libro dell'*Iliade* Giove ricorda minaccioso a Giunone d'averle già inflitto tale castigo. Il Monti imitò il passo nella *Feroniade* (canto III)

... Tu le rammenta
le incudi un giorno al suo calcagno appese.

La figurina, ha forme superbe, e l'ombra in curva ch'ella getta crea l'illusione d'una vera nicchia là dove invece è il piano della lunetta. *Vesta* (VI) tutta raccolta in abbondanti veli, con la fiaccola nella sinistra e la pàtera nella destra con la

quale versa acqua sul fuoco d'un'ara rotonda. *Filosofo* vecchio (VII) comodamente adagiato sopra una sedia. *Tempio di Giove* (d'ordine dorico col timpano e gli acroteri) nel cui interno si vede la statua del Nume (VIII). Le *Parche* giovani e alate. Giovani, secondo il concetto omerico, le rappresentò qualche rara volta l'antichità, ma più solitamente furono effigiate vecchie, oppure di tre età; giovine Cloto che preparava lo stame della vita, adulta Lachesi che lo torceva, vecchia Atropo che lo tagliava. Nel Rinascimento si rappresentarono ugualmente giovani o vecchie. Il Rosso Fiorentino le effigiò vecchie, il Correggio le dipinse prima e Germano Pilon le scolpì dopo, giovani. Giovani, d'altronde, si videro nei « quadri plastici » composti per alcune solennità cinquecentesche. Ad Orvieto, nel 1507, per le nozze di un nipote d'Innocenzo VIII, fu appunto fatta una scena delle Parche « quali erano tre màmmoli » ossia tre giovinetti. « La prima (scrive Tommaso di Silvestro) haviva la rocha in mano con certa lana gialla et tirava la lana; l'altra voltava lo fuso et l'altra haviva uno coltello in mano per mozare lo filo ». Dietro le Parche, nel chiaroscuro del Correggio, si vede (cosa singolarissima) un tronco e un ramo di quercia. Sono forse allusivi alla quercia, di cui (secondo un antico testo scorretto di Catullo) esse avrebbero dovuto adornarsi ? Annibal Caro scriveva nel 1539 a Pier Vettori: « Del loco delle Parche in Catullo non si trova riscontro nessuno nè in pittura, nè di statue, nè osservazione, nè opinione di persona che io sappia, che s'avessero a vestir di quercia. E benchè per coniettura le si potesse dare qualche convenienza con esse, per essere àrbore fatidica, per la Selva Dodonea, e per esser molto vivace; par cosa troppo dura alla candidezza di quel poeta. E però nel primo verso ognuno s'accorda che *Vestis* stia bene in loco di *Quercus* e così ho trovato corretto in più testi ».

Ino Leucotea (X), giovine donna che cammina agitando le vesti e sollevando con le braccia il piccolo Dioniso. *Cerere* (XI) con la fiaccola e il pomo. *Satiro* o *Pane* (XII) appoggiato a un tronco d'albero mozzo, cui è appesa la siringa. È di profilo e soffia in una bucina per destarne il suono. La *Castità*,

che alza una colomba con la destra e con la sinistra solleva leggermente la veste di velo, sotto cui si profila il florido corpo. La *Verginità* (XIV) con un giglio in mano. La *Fortuna* (XV) con la cornucopia nella sinistra e, nella destra, il timone che poggia sopra un globo. *Minerva* (XVI) di profilo, con l'elmo in capo e, nelle mani, l'asta e la face.

Naturalmente non tutti dànno a tali figurazioni ugual titolo o significato. Per qualcuno il *Genius Populi Romani* è il *Bonus Eventus*; l'*Africa* è invece la *Terra*, oppure l'*Estate;* il *Filosofo* può simboleggiare la *Quiete* o la *Meditazione; Ino Leucotea*, esser invece *Vesta che alleva Giove; Cerere*, la *Provvidenza; Vesta*, la *Dea Macaria* o la *Felicità*; la figura della *Castità* invece la *Spes augusta.*

Tali soggetti pagani, per chi ha ritenuto gli ovati rappresentare lo svolgersi della vita sociale, significano lo svolgersi della vita individuale. Le Parche (si dice) simboleggiano il periodo anteriore alla vita, ed Ino Leucotea con Dioniso bambino o Vesta con Giove, la Nascita. Poi, dalle prime due lunette balzando alle ultime due, si trova un uomo seduto, dalla barba prolissa, che rappresenta la Vecchiaia, e il Tempio che rappresenta il Sepolcro. Nelle figurazioni intermedie si dovranno scorgere l'Amore onesto dove altri vede la Fortuna, la Sapienza in Minerva, la Giocondità nelle Grazie, la Bellezza e la Vigoria nel corpo di Adone, la Ricchezza superba nel *Bonus Eventus*, la Ricchezza benefica nella Terra, il Dubbio in Giunone appesa, o meglio « la Fortuna d'un'anima che non abbia abbastanza fede per non sentirsi trascinata verso l'abisso dalle dorate seduzioni della vita mondana », e finalmente nella Vestale, la Fede. « Così (conclude il Barilli) si formano otto coppie: il Nascimento e l'Infanzia; l'Amore e la Lussuria; la Purità e la Verginità; l'Assennatezza e la Sapienza; la Grazia e la Bellezza; la Ricchezza dell'uomo pio e quella dell'empio; il Dubbio tormentoso e la serena Fede; la Vecchiaia e la Morte ».

Pietro Martini aveva, all'incontro, pensato che la scelta fatta di quei soggetti dovesse avere una scrupolosa corrispondenza col luogo. Non sapremmo, in tal caso, come spiegare l'intervento del Satiro che suona la bùcina, di Adone, della

nutrice di Bacco, del castigo di Giunone. Il biografo è stato, forse, tratto in inganno dalla presenza di Vesta, della Castità, della Verginità, che dovevano o almeno potevano riferirsi alla vita monacale.

Più semplice idea hanno avuto altri, vedendo in quelle lunette un'accolta di soggetti, non strettamente collegati fra di loro e molto meno allo stato claustrale; chè strano davvero sarebbe stato riferirsi ad esso con figurazioni pagane! Quelle « simulate scolture » (s'è concluso) fingono una delle tante collezioni d'anticaglie, ch'erano nella passione del tempo.

Ma sia ciò che vuolsi. È certo che le discussioni possono durare all'infinito, così come durano per qualsiasi figurazione simbolica o allegorica, solitamente non chiara. Ci basti l'esempio degli stucchi della basilica di Porta Maggiore a Roma e delle scolture del Tempio Malatestiamo a Rimini. E si comprende il calore polemico che ognuno mette nel sostenere la propria tesi, più con arti d'offesa per la contraria, che di difesa per la propria, la quale spesso è da considerarsi soltanto « figlia della sua mente ».

PRESUNTO VIAGGIO DEL CORREGGIO A ROMA

I primi, per tempo, a pensare che il Correggio fosse stato a Roma, furono Sebastiano Resta e Raffaello Mengs, gli ultimi Oscar Hagen e Adolfo Venturi.

Non esamineremo particolarmente le opinioni e i fatti esposti dai singoli scrittori, ma li raccoglieremo ed esamineremo ordinatamente insieme.

Dapprima si chiese: Come mai un artista di tanto ingegno avrebbe mancato di visitare quella Roma dove la civiltà antica si congiungeva alla nuova, assurta all'apogeo col Buonarroti e col Sanzio? La tesi preoccupò al punto di vedere nel *Giovane fuggente dalla cattura di Cristo*, imitato uno dei giovinetti del gruppo del Laocoonte scoperto in Roma nel 1506.

Più tardi si osservò che, avendo il Correggio sicuramente

imparata l'arte dello scorcio da Melozzo da Forlì, ed essendo l'opera principale di questo maestro allora nella chiesa dei Ss. Apostoli di Roma, il Correggio di conseguenza era andato a Roma.

In seguito la critica concretò meglio idee e fatti. Avvertì fra la *Madonna del san Francesco* e la Camera di San Paolo un cambiamento troppo reciso ed improvviso, e quindi suppose intervenuto un avvenimento, per così dire estetico, una forza estranea al semplice graduale sviluppo dell'arte del Correggio, un influsso che non poteva venire che dal di fuori, anzi, precisando, non poteva venire che da Roma. Nella Camera di San Paolo si scorsero impressioni raffaellesche, su tutto una impronta classica d'insieme; nella cupola di San Giovanni, impressioni michelangiolesche, su tutto una stretta parentela fra gli Apostoli del Correggio e le figure della Sistina. Nè soltanto s'avvertì un'affinità di concezione ed espressione figurativa, ma anche di tecnica. Passando poi dalle impressioni di ordine generale ai particolari si notarono nei chiaroscuri della Camera poco meno che copie di alcuni stucchi delle Loggie di Raffaello, ad esempio per il *Satiro* che soffia nella bucina, per la *Cerere*, per l'*Ino Leucotea*, per la *Castità*. Infine nelle coppie di putti, dipinti in vetta ai pilastri di sostegno alla cupola di San Giovanni, si videro imitate le coppie di putti laterali ai seggi dei Profeti e delle Sibille sistine.

È con tali osservazioni, quantunque in parte notevoli, risoluto il problema dell'andata del Correggio a Roma?

Vediamo. Nei secoli xv e xvi quel viaggio a Roma era ritenuto pressochè indispensabile agli artisti, sia per i tesori antichi, sia per lo sviluppo dell'arte nuova che procedeva trionfalmente grazie a un gruppo di maestri insigni e al favore dei papi, dei cardinali, dei principi. Gli artisti dovevano quindi essere costantemente presi dal desiderio di pellegrinare alla città più famosa del mondo e di vedervi quanto di bello il passato e il presente v'avevano radunato. Ai biografi, perciò, questo particolare della vita d'un artista interessava sempre, non solo come cenno biografico, ma anche per una serie di considerazioni stilistiche.

Il Vasari, quindi, non trascurò d'occuparsene anche rispetto al Correggio; e, lamentando ch'ei non fosse andato a quella Roma dove si trovavano « le cose antiche e le buone moderne », concluse: « Se l'ingegno d'Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, avrebbe fatto miracoli e dato delle fatiche a molti che nel suo tempo furono tenuti grandi ». Uguale informazione raccolse e uguale impressione ebbe Ortensio Landi, il quale, sin dal 1552, affermò che il Correggio « morì giovane senza aver potuto veder Roma ». Ora, non dimentichiamo due fatti: che il Vasari fu a Parma, dove esaminò i dipinti dell'Allegri e cercò notizie di lui, nel 1542, ossia appena otto anni dopo la sua morte, e che Ortensio Landi, ospite, in Correggio, di Rinaldo Corso, vedeva, fra i molti conoscenti del pittore, anche suo figlio Pomponio. Se il Vasari e il Landi avessero taciuto intorno a quel viaggio a Roma, il loro silenzio si sarebbe anche potuto interpretare come favorevole alla tesi, ma essi dicono esplicitamente, e non senza maraviglia, che il Correggio non fu a Roma, e si noti che al Vasari sarebbe sicuramente piaciuto di scrivere che anch'egli aveva subito l'influsso di Michelangelo, appunto perchè al Vasari piaceva di vedere asserviti a Michelangelo tutti gli artisti del mondo!

A buon conto, se Luca Cambiaso e Tiziano fossero morti come l'Allegri a 45 anni, nè l'uno, nè l'altro avrebbe veduto Roma, poichè il primo v'andò già vecchio e il secondo verso ai 68 anni; e allora si sarebbe potuto ripetere col Landi che morirono « senza aver potuto veder Roma ».

E che dire, in tal caso, del *classicismo* sparso da Tiziano nella tela d'Anversa, nell'*Amor sacro e l'Amor profano*, nell'*Offerta a Venere* e in altri quadri, dipinti da lui prima di quel viaggio?

Ma la critica, abituata a tenere la storia in poco conto, passa speditamente sopra alla testimonianza del Vasari e del Landi, per far posto alle « somiglianze artistiche ».

Certo è da dar loro molto peso, ma è proprio sicuro ch'esse derivino sempre da osservazioni dirette compiute da un artista sull'opera d'un altro? E' proprio da escludere che forme e

motivi, uguali od affini, che si riscontrano in maestri solitamente vissuti lontani, derivino in ogni caso, non dall'esame immediato dell'opera ispiratrice, ma da disegni e stampe così facilmente e frequentemente trasportati da luogo a luogo nel Rinascimento come in ogni altro tempo ? Stando al Bellori, come avrebbe avuto il Barocci la prima conoscenza della maniera del Correggio e tratte le prime ispirazioni, se non da disegni portatili ? « Capitando, egli narra, in Urbino un pittore, che, tornava da Parma con alcuni pezzi di cartoni e teste divinissime a pastelli di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio, e si pose a disegnare di pastelli dal naturale, li quali disegni del Correggio (et altri di Federico) si sono veduti in Roma nello studio del signor Francesco Bene gentilhuomo urbinate ». Fossero disegni originali o fossero copie, poco importa. Sta di fatto che il Barocci ne trasse, oltre che ammirazione, anche ispirazione.

Il Venturi, d'altronde, avverte che fu una stampa di Marco Dente, che, più che suggerire, fornì al Correggio il disegno per la *Venere cavaspina* di Boston. E potrebbe essere stata anche una stampa ritraente qualcuna delle coppie di putti, dipinte da Michelangelo nella Sistina, a suggerire al Correggio l'idea dei putti accoppiati, al sommo dei piloni della cupola di San Giovanni Evangelista di Parma, se fosse lecito assegnare quelle figure, povere di disegno, di modellato, di esecuzione, al maestro. Esse ricorrono altre dieci volte, in corrispondenza delle lesene, nel fregio della navata mediana della chiesa, del quale sono la continuazione. Ed è noto che il fregio non solo è opera di scuola, ma, come provano diversi fogli rimasti, del maestro non è nemmeno il disegno. Che se poi, dall'influsso di Michelangelo sul Correggio, si volesse passare a quello di Raffaello, non dimentichiamo che, oltre alla folla di disegni, di copie, di stampe che gli ammiratori andavano diffondendo per tutta Italia, il nostro pittore poteva ben vedere nell'Emilia stessa due insigni pitture dell'urbinate, la *Santa Cecilia* a Bologna e la *Madonna di San Sisto* a Piacenza.

D'altra parte, reminiscenze esclusivamente romane noi non

vediamo neppure nei finti bassorilievi delle lunette: i quali vanno considerati anch'essi come espressioni pittoriche più che scultorie, principalmente nel gruppo delle *Grazie* e in quello delle *Parche*. Quasi tutti, infatti, quei soggetti derivano da medaglie o da monete antiche; e quali e quanti dotti ed artisti, amatori di anticaglie e di numismatica, fiorissero nell' Emilia durante il Rinascimento, non è possibile dire. Leandro Alberti scriveva, intorno al 1550, d'un calzolaio bolognese: « Ora vive Giacomo Renieri, il quale essendo calegaro, ha ragunato tante medaglie d'oro, d'argento et di metallo, ch'ella è gran meraviglia a considerare, come un calegaro habbia fatto tanta spesa in ragunar tante nobel medaglie ». Ma notizie, ben più importanti al caso nostro, raccolse Ireneo Affò: « Quando morì nel 1518 Taddeo Ugoleto, poeta parmigiano, grande antiquario e già bibliotecario di Mattia Corvino re d'Ungheria, trovaronsi ne' suoi scrigni dugento sessantasei antiche medaglie d'argento, di mistura e di rame, varie corniole e cammei, come dall'Inventario delle sue cose da me recentemente trovato rilevasi. Avevan qui pure Musei di medaglie Bernardo Bergonzi e Giorgio Anselmi; e di medaglie e di simili antichità raccoglitori erano i Prati, i Baiardi, ed altri valorosi uomini parmigiani. Che più? Le nostre monete, battute l'anno 1522 colla immagine della *Vittoria* dalle medaglie tratta pe' bravi nostri orefici e zecchieri fratelli da Gonzate, mostrano ad evidenza, che qui non solo si conosceva, ma s'imitava pur anche lodevolmente l'antico. Vi si addestravano ad un tempo i nostri Bonzagni, divenuti poscia sì celebri nel contraffar le medaglie, che al dire del dottissimo Enea Vico, chi non era ben pratico, ne rimaneva facilmente ingannato. Ora il Correggio... ben potè dalle sole medaglie, da lui vedute e per altri somministrategli, ampiamente raccogliere le invenzioni trasferite in queste lunette, consigliate probabilmente dal nominato Giorgio Anselmi letterato e poeta eccellente, che tener doveva nel monistero di San Paolo molta familiarità per una sua figliuola ivi consecratasi nel 1518 ».

A parte quest'ultimo ampliamento congetturale dell'Affò, assolutamente sicura è la derivazione della maggior parte delle

lunette da monete antiche o da medaglie quattrocentesche. Le *Grazie* ignude, alle quali il Correggio dava così largo sviluppo pittorico, ei potè vedere nella medaglia di Giovanna Albizzi Tornabuoni o, più probabilmente, in quella di Giovanni Pico della Mirandola, entrambe modellate da Niccolò Fiorentino. A costui furono bensì ispirate da un gruppo rinvenuto in Roma a tempo del cardinal Francesco Piccolomini, ma già verso la fine del sec. XV trasferito a Siena. D'altronde la linea dell'*Adone* il Correggio potè scorgere in una forma assai comune di statua romana, che prima di lui, il Guazzalotti, ad esempio, e Cristoforo di Geremia avevano tradotto in *Constantia* in alcune loro medaglie. Ma eccoci a ben diversi, indiscutibili esempi. Il *Genius Populi Romani* (secondo altri *Bonus Eventus*) nudo, con appena il manto girato sulle anche e trattenuto dalla sinistra di lui che regge inoltre la cornucopia, e versa, con la destra, da una pàtera, acqua sul fuoco d'un'ara rotonda, è copia precisa d'una moneta di Tito e d'una di Nerone, seguite anche da Adriano Fiorentino, quando plasmò la medaglia del Sannazzaro. Ancor più sorprendente parrà la derivazione dell'*Africa* (secondo altri la *Terra* o l'*Estate*) da una moneta d'Adriano. Così in questa come nell'affresco la figura vestita sta sdraiata, col torso sollevato, la cornucopia nella sinistra, lo scorpione nella destra, l'ureo sul capo, il paniere con le spighe ai piedi. *Vesta* è copia, ben poco ampliata di forme, da una moneta di Diocleziano; *Cerere*, è copia di una moneta di Faustina Seniore, in cui la dea modellata non isvaria dalla dipinta, se non che regge nelle mani due fiaccole, anzichè una fiaccola e un pomo. La *Castità* deriva dalla *Spes augusta* di una moneta di Claudio I, che, con la sinistra, solleva alquanto il velo che la copre e lascia trasparire il corpo snello e leggiadro. Uguale incesso, uguale posa! E che dire della provenienza della *Fortuna*, con la cornucopia e il timone poggiato sul globo, da un danaro di Domiziano o da altra moneta di Claudio I o di Vespasiano o di Marc'Aurelio o di Caracalla? e della provenienza, pure, della *Minerva* di profilo, da una moneta di Roma repubblicana, che a Vittore Gambello piacque riprodurre nella medaglia di Cornelio Castaldo?

Di altre poche figurazioni, come la *Giunone castigata*, il *Filosofo* e le *Parche* non si ha finora riscontro in oggetti antichi, ma forse derivano da cammei perduti, se pure non sono espressioni pittoriche, di chiaroscuro, senza precisa referenza scultoria. Quanto poial richiamo d'imitazioni correggesche degli stucchi delle Loggie Vaticane, non abbiamo noi visto che la *Castità* deriva, invece, da una moneta di Claudio I e la *Cerere* da una moneta di Faustina Seniore? Non è noto forse che la figura di *Satiro* che suona, era comune in rilievi e statue? E come vedere ispirata Ino Leucotea da un semplice stucco di donna incedente, quando a questa manca il caratteristico particolare del bambino palleggiato in alto?

D'altra parte, poichè non è possibile (per quanto si voglia riferirsi alle impressioni artistiche) derogare dalla storia, esaminiamo un po' le date.

A nostro avviso il Correggio decorò la Camera di San Paolo nel 1518. Altri per far posto alla gita a Roma, porta invece la data al '19; ma poco importa.

Noi troviamo che la prima Loggia Vaticana fu compiuta proprio nell'estate del '19. Nel giugno un'annotazione dei libri di conto registra un regalo agli aiuti di Raffaello e il 16 dello stesso mese Baldassarre Castiglione scrive a Isabella d'Este: « Ora si è fornita una loggia dipinta e lavorata di stucchi all'antica, opera di Raffaello ».

Come il nostro pittore avrebbe potuto vederla, studiarla, copiarne alcune parti, tornare a Parma, dipingere la grande laboriosa accurata decorazione della Camera di San Paolo, ed essere di ritorno in patria, e rimanervi per i proprî affari il 4 e il 15 settembre dello stesso anno e il 14 ottobre venirvi ricercato e trovato dall'arciprete di Albinea, poi nel 1520 iniziare i grandi affreschi di San Giovanni Evangelista?

Naturalmente, anche in tale caso, si corre al riparo. Raffaello (si dice) era così cortese che accolse il Correggio come un vecchio amico e lo condusse sulle armature della Loggia e lo lasciò trarre copia di piccoli particelle in stucco che Giovanni da Udine andava facendo. Commovente scena di fraternità artistica, tanto più mirabile in quel tempo in cui (come

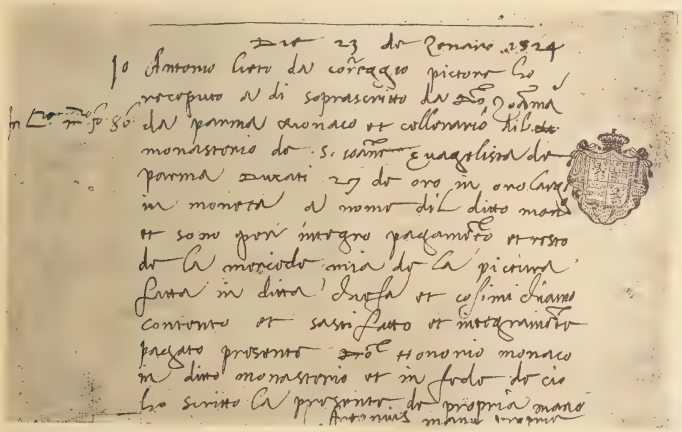
tutti sanno) i pittori si chiudevano gelosamente nel loro lavoro. Ma che dire della critica che ha bisogno di ricorrere a simili soccorsi sentimentali ?

Ed ora sia lecito chiedere: come mai un uomo di così maraviglioso ingegno come il nostro artista: un uomo d'idee pittoriche così vaste, di sensazioni così fervide e pronte, va in pellegrinaggio a Roma (nella città in cui la civiltà antica e la nuova si mostravano come oggi si mostrano, nelle forme più grandiose, più solenni, più potenti) e là perde tempo anche a copiare motivetti dagli stucchi di Giovanni da Udine ? A buon conto, in nessuno dei molti suoi disegni, custoditi nelle collezioni pubbliche e private, si trova il più piccolo schizzo od accenno a cose romane. Quando, anzi, nella Camera di San Paolo vuol rappresentare il *Tempio di Giove*, non ritrae nessuno (dico *nessuno*) dei solenni templi di Roma, ma si limita a riprodurre un tempietto a quattro colonnette, col frontone coronato da tre acroteri e la statuetta del nume intravvista per la porta, proprio quale vedesi rattratto nel breve spazio delle monete di Claudio, di Vespasiano, di Domiziano, di Marc'Aurelio, di Caracalla. E per l'aspetto della Diana dipinta sul camino, seduta sulla sponda della biga tirata da due cavalli, ebbe egli forse bisogno di ricorrere a Roma, quando aveva potuto vederla tante volte in un antico rilievo di Mantova?

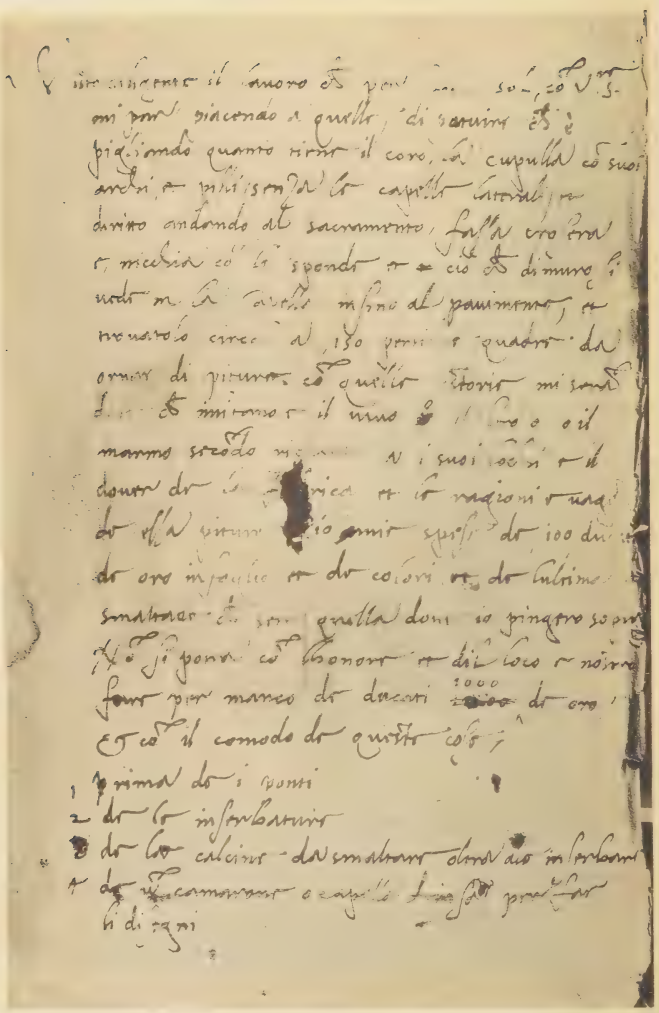
La necessità di ricorrere a tutti i possibili argomenti per sostenere la tesi dell'andata del Correggio a Roma, ha condotto così avanti, da scorgere nei suoi affreschi l'influsso di Michelangelo e di Raffaello nella stessa esecuzione tecnica quand'essa, invece, è assolutamente differente, e in modo speciale nella Camera di San Paolo che, eseguita subito dopo quel presunto viaggio, avrebbe dovuto essere, più vicina agli esempi romani e non con le ombre tratteggiate sul fare lombardo. Nè si dimentichi che, quando si richiamano affinità correggesche, anche con la decorazione delle Loggie Vaticane, ci si guarda dall'avvertire che in nessuna opera del Correggio v'è la più piccola orma di grottesche e di candeliere ornamentali. Comunque, anche la critica più incondizionata a favore del romeaggio del Correggio, si trova, a un certo punto, costretta

ANDREA MANTEGNA. MADONNA DELLA VITTORIA *(Fot. Alinari)*
Museo del Louvre, Parigi

1. Medaglia di Giovanna Albizi Tornabuoni, *di Nicolò Fiorentino.* - 2. Genius Populi Romani, *moneta di Diocleziano.* - 3. Africa, *mon. di Adriano.* - 4. Vesta, *mon. di Faustina Seniore.* - 5. Tempio di Giove, *mon. ingr. di Domiziano.* - 6. Cerere, *mon. di Faustina Seniore.* - 7. La Speranza, *mon. di Claudio I.* - 8. La Fortuna, *mon. ingr. di Tiberio Sempronio Gracco (Roma repubblicana).* - 9. Minerva, *mon. ingr. di Vibio Varo (Roma rep.)*



1. Due Putti *della Sistina (stampa).* - 2. Diana seduta sulla sponda della biga, *da un rilievo, nel Palazzo Ducale di Mantova.* - 3. *Saldo autografo del Correggio per le pitture di S. Giovanni Evangelista di Parma (Biblioteca Palatina di Parma)*



a dire e ridire che presto l'influsso vaticano fu superato dal genio del pittore, che i ricordi di Roma gli si fecero lontani e naufragarono nel carattere personale dell'artista, che i suoi colori si distinsero rapidamente da quelli macinati nelle linfe tiberine.

Non tali sordine è costretto a mettere alle corde del suo strumento, chi, anche per la Camera di San Paolo, si volga a Mantova e al Mantegna; alla cui « romanità » il Correggio poteva bene ispirarsi.

Ecco la capanna con gli ovati come nel quadro di S. Maria della Vittoria; ecco i mazzi di fronde e di frutta, e i chiaroscuri di soggetto pagano, come nella Camera degli Sposi. Ecco nella medesima Camera i putti grassocci e vivaci, dai quali muovono, ampliandosi e sciogliendosi, quelli del Correggio. E un suo disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford mostra com'ei li osservasse e ne studiasse gli scorci. Lo disse anche il Meyer che i genietti, che sorreggono il cartello sulla porta nella Camera degli Sposi, sono i veri precursori dei geni correggeschi.

Non crediamo, dopo tanto, degno d'una critica prudente dare come fatto indiscusso l' andata del Correggio a Roma e negar così recisamente fede al Vasari e al Landi, ossia a coloro che ebbero notizie di lui quando era appena morto.

LE MADDALENE

Compiuta la decorazione della Camera di San Paolo, l'Allegri se ne dovette tornare in patria per passarvi poco meno che intero il 1519 e ritornare a Parma nel 1520 per le pitture di San Giovanni Evangelista. Infatti, dal gennaio all'ottobre del '19 troviamo diverse prove che lo dimostrano in Correggio. Sono forse da assegnarsi a quell'anno i seguenti dipinti: il *San Girolamo* (ora a Madrid), nudo, nel bosco, seduto presso un desco, in atto di contemplare un teschio poggiato sopra un libro; la *Madonna del san Giacomo* di Hampton Court, col Bambino che tende la destra benedicente a quel santo

guardato con dolce compiacenza da san Giuseppe; la *Sacra Famiglia* d'Orleans, con Gesù che accoglie dalle mani del piccolo san Giovanni la crocetta, mentre la Madonna e san Giuseppe guardano pensosi come presi da un triste presentimento; oltre a ciò il *Giovane fuggente dalla cattura di Gesù* e il trittico dell'*Umanità di Cristo*, dei quali abbiamo parlato, nonchè la *Scuola d'Amore* di Londra, e, si crede, la *Maddalena* di Dresda.

Nella *Scuola d'Amore* una vera singolarità sono le ali che il pittore ha voluto mettere a Venere, come già fece alle Parche, forse per dare alla nuda figura un segno palese di divinità. Dinanzi a lei, seduto, coperto soltanto dal pètaso, dai calzari aurati e da un sottile lembo di manto turchino, Mercurio tiene nella sinistra, appoggiata ad una gamba, una lunga carta, segnata di scrittura, che Amore s'affatica a leggere. Siamo, dunque, presenti a una scena famigliare, del periodo felice in cui Mercurio ottenne l'affetto e le grazie della Dea e la rese madre di Ermafrodito. Del resto Cupido non avrebbe potuto avere migliore maestro di Mercurio, non certo per le scienze sublimi di cui fu detto inventore, ma per le astuzie o anche per la piacevolezza degli apologhi, a loro volta inventati da lui; il quale, qui, pur essendo giovanissimo mostra forme robuste e non quelle esili ond'era rappresentato, quasi ad indicare la sua elasticità e rapidità nel corso. Cupido, con le alucce cangianti, come d'uccelletto pur mo' nato, e le ginocchia un po' piegate, è la figura più graziosa del quadro. La posa, in cui s'è messo, per legger meglio, ha quel che di piacevolmente grottesco che rende adorabili i bambini.

L'arte del Correggio, piena di calde lusinghe e di bellezza, è sembrata sempre la più adatta per dar vita e grazia alla figura di santa Maria Maddalena. Egli infatti la ripetè più volte ne' suoi quadri di composizione e da sola. Da prima modesta nel *Congedo di Gesù*, poi più disinvolta nella *Madonna d'Albinea* e formosa e lusinghiera nel *Noli me tangere*, essa trionfa in tutto il suo splendore e in tutto il suo slancio amoroso, nella *Madonna del san Girolamo*. Da sola la vediamo nel quadretto di Londra, e vedevasi pure in un'opera della maturità, purtroppo perduta. Il 3 settembre 1528 Veronica

Gambara scriveva ad Isabella Gonzaga: « Crederìa mancare molto al debito mio verso V. E. se non mi avvisassi di darle qualche notizia intorno al capo d'opera di pictura che il nostro M. Antonio ha ora ora terminato sapendo io maxime che V. Ecc., come intendentissima di simile cosa molto si dilletterà. Rappresenta il medesimo la Maddalena nel deserto ricoverata in un orrido speco a far penitenza, che sta genuflessa dal lato destro con le mani giunte alzate al cielo in atto di dimandar perdono de' peccati: il suo bell'atteggiamento, il nobile e vivo dolore che esprime il suo bellissimo viso la fanno mirabile a chi la mira. In quest'opera ha espresso il sublime dell'arte della quale è gran maestro ».

Perduta, e perciò dimenticata, quando, invece, tanta celebrità godette e gode la *Maddalena* di Dresda, della quale non conosciamo meno d'una trentina di copie!

Giovanni Morelli, nullameno, opponendosi al comune entusiasmo e ad ogni tradizione, scrisse che quella Maddalena non fu scoperta prima del principio del secolo XVIII; che, così leccata e civettuola, non è opera nemmeno d'un italiano, ma di uno straniero della fine del XVII o anche del principio del XVIII; che prima dello scorcio del cinquecento nessun pittore ha dipinto su rame; che il quadro considerato minutamente ricorda Adriaen van der Werff, di cui porta le impronte (colorito, in ispecie l'*oltramarino cangiante e stridente del mantello;* particolarità del paesaggio, in ispecie le *fronde* e i *sassolini ritratti minutamente*; particolarità della figura, in ispecie le *unghie lunghe e fortemente rischiarate nel taglio*); che fino le screpolature e le fessure sono come quelle dei quadri del Van der Werff.

Sopraffatto da un po' di dubbio egli soggiunge: « Si concederà forse che questo quadro, quando anche non sia d Adriaen van der Werff stesso, appartiene almeno a un suo contemporaneo e a suo concittadino, ma non è in nessun caso lavoro di un italiano e molto meno di un italiano dei tre primi decenni del XVI secolo. Non esclude, infine, che possa essere un quadretto fatto da un oltramontano sopra un originale dei Carracci.

A buon conto si trovano diverse copie, simili al dipinto di Dresda, che risalgono sicuramente alla prima metà del secolo XVII e fors'anche alla fine del precedente come quella degli Uffizi già assegnata al Bronzino.

S'aggiunga, poi, che la storia sta contro l'opinione del Morelli. Il Van der Werff, da lui designato dapprima come autore del dipinto, nacque nel 1659. Ora se anche non si vuol riconoscere una riproduzione del dipinto nella « Maddalena in terra » (ossia distesa) copia del Correggio del Feti due volte ricordata nella corrispondenza gonzaghesca del 1627, anteriore dunque di trentadue anni alla nascita di quel pittore, abbiamo pur sempre nell'*Inventario* farnesiano del 1680 registrata, con la più assoluta precisione, quella Maddalena, anche con le misure mantenute in pressochè tutte le copie: « Un quadro alto on. 5, largo on. 6, in tavola. Una santa Maria Maddalena distesa nella grotta, con una mano sotto il libro, l'altra che sostenta il capo sopra il libro, del Correggio »; quadro ch'era, a sua volta, una copia, come risulta dal catalogo farnesiano, in cui si dice che « viene dal Correggio ».

Quanto poi al rame di Dresda, derivato da Modena, s'ha per certo ch'esso, già prima d'allora, doveva trovarsi nella raccolta Estense, se certo Simon Selmi chiedeva nel 1682 di riprodurlo. Anche il grande numero di copie, in parte sicuramente secentesche, che si trovano in pubbliche gallerie e in case private, e la costanza con la quale inventari e cataloghi le registrano sotto il nome del Correggio, dimostrano l'antica celebrità del dipinto.

Ora che il quadretto di Dresda sia veramente l'originale, non ci sentiamo d'affermare. Certa minuzia esecutiva, certa stridula vivacità del manto turchino, e certe debolezze formali (si guardino i piedi) sono innegabili ed è innegabile pure la singolarità dell'esser dipinta su rame, uso adottato, per quel che risulta da centinaia d'esempi, più tardi. Mentre, perciò, noi ci sentiamo convinti che tale soggetto muove dal Correggio, restiamo perplessi circa l'originalità del quadretto di Dresda e dubitosi ch'esso sia una copia, antica, bella, fine (forse troppo fine), accurata (forse troppo accurata), ma copia, probabilmente bolognese.

Il nostro pittore tornò a Parma nei primi mesi del 1520. Non è da escludere che, nella certezza che i lavori per i monaci benedettini l'avrebbero costretto a rimanervi lungamente senza il sollievo dei genitori, egli avesse sollecitate le sue nozze, avvenute sicuramente in quel turno. La sposa fu Girolama Merlini nata nella primavera del 1503 e quindi, quando si maritò al Correggio, giovane d'appena diciassette anni. Era figlia di Bartolomeo Merlini dei Braghetis armigero, morto sette mesi dopo la nascita di lei, e d'Antonia Bellesia d'agiata famiglia campagnola.

Da lei il Correggio ebbe un maschio e tre femmine.

Nel 1519 Bernardino di Torchiara, compiuta in Parma la chiesa di San Giovanni Evangelista, ne faceva intonacare le pareti della nave maggiore e la cupola.

Quando il Correggio cominciò a dipingervi?

Nei libri del monastero troviamo che il 6 luglio 1520 gli furono consegnati 30 ducati d'oro « per principio di pagamento della pittura della cupola » per la quale i monaci s'erano impegnati di versargli *di volta in volta* sino a 130 ducati d'oro.

Nella serie delle pitture, indicate in sèguito, si ha: ch'ei doveva dipingere il catino dell'abside per 65 ducati, dorarne o farne dorare il fregio e i cornicioni per 5 ducati; operare le *mazze* dei piloni della cupola stessa e le candeliere sottoposte per 6 ducati; dipingere infine il fregio intorno al *corpo della chiesa* ossia alla navata maggiore, coi piloni, gli archivolti, ed *ogni altro luogo*, per 66 ducati, come s'era accordato col P. Basilio nella festa d'Ognissanti del 1522. La spesa totale, da sostenersi dai Benedettini per tutti gli affreschi, risultava così di ducati 272. I pagamenti si protrassero, ad intervalli, sino all'esordio del '24 in cui il Correggio rilasciò quietanza definitiva: « Io Antonio Lieto da Coreggio pictore ho receputo a dì

23 zenaro 1524 da D. Zoa. M.ª de Parma monaco et cellerario dil monasterio de S. Zovane Evangelista de Parma ducati 27 de oro in oro largi, in moneta a nome dil ditto monastero, et sono per integro pagamento et resto de la mercede mia de la pictura fatta in ditta chiesa et così mi chiamo contento, et sattisfatto et integramente pagato, presente D. Honorio monaco in ditto monasterio et in fede di ciò ho scritto la presente de propria mano ».

Fra tanti lavori non troviamo notizia della lunetta col s. Giovanni che scrive l'Apocalisse, nè delle due tele con la *Deposizione* e col *san Placido*, forse perchè opere eseguite a spese di privati.

Gli affreschi della chiesa non poterono procedere con la sollecitudine e la continuità desiderate dai monaci e dallo stesso pittore, per le diverse brighe famigliari che infastidirono quest'ultimo e per gli avvenimenti politici che si scatenarono su Parma.

Dopochè, per la famosa giornata del 13 settembre 1515, Francesco I ebbe conquistato il ducato di Milano, anche Parma e Piacenza caddero nelle sue mani. Leone X finse dapprima di rassegnarsi al destino; ma, mal sopportando d'aver perdute quelle due cospicue città, finì nel 1521 per collegarsi a Carlo V, ai Fiorentini e al Duca di Mantova, col patto che gli fosse concesso di riprenderle e di levar Ferrara agli Estensi.

Gli accordi e le pratiche non procedettero però tanto occulte che il Lautrec, Governatore Generale in Lombardia per il Re di Francia, non ne avesse sentore. Aumentò quindi il presidio di Parma e occupò Busseto e lo Stato di Cristoforo Pallavicino.

Poco tardò allora Prospero Colonna, condottiero dei collegati, ad accostarsi a Parma. Sulla fine del luglio, egli era già accampato al ponte dell'Enza. Ma i Francesi si tenevano troppo sulla difesa perchè gli fosse possibile tentare il colpo. Afforzarono infatti la città raccogliendovi Federigo Gonzaga, signore di Bozzolo, con cinquemila fanti italiani, e Tommaso Foix, signore di Lescun, con quattrocento lancie. La prova dei confederati riuscì naturalmente vana, ond'essi si volsero

col grosso delle forze contro Milano che cedette. Cremona allora, insorgendo a sua volta contro il giogo francese, costrinse tutti i reali ad accorrervi da Parma; la quale n'era appena rimasta sgombra, quando con piccolo numero di pontifici le passò vicino Vitello Vitelli, incamminato da Modena a Piacenza. I cittadini videro in lui quasi un messo dal cielo a favorire la loro liberazione dalle vessazioni francesi e lo chiamarono dentro. Così Parma tornò alla Sede Apostolica, che poi mandò Francesco Guicciardini a riceverne il giuramento di fedeltà e a governarla.

Ma i guai non erano finiti. Federigo Gonzaga, che s'era vista chiusa la via del ritorno, tentò un colpo ardito apparendo improvvisamente, il 20 dicembre, presso alle mura della città e cominciando a tempestarla con l'artiglieria. Ai primi colpi i Parmigiani furono colti da sgomento; per poco, anzi, contro l'esortar coraggioso del Governatore, non decisero la resa. Ma la memoria dei passati tormenti e l'esempio del piccolo presidio che tien fronte agli assalitori, ridestano la fiducia, e, con la fiducia, il valore. I nobili, il popolo, il clero, le stesse donne corrono alle mura e combattono con eroismo antico sino a che il Gonzaga, battuto e avvilito per la strage de' suoi, si allontana fuggendo.

Il Correggio durante questi avvenimenti non si trovò in Parma. Quanti perciò hanno pensato ch'ei ritornasse in patria appunto « per sottrarsi al tumulto inquietante dell'assedio » dicono cosa falsa. Il confronto delle date prova che allo scoppiare della guerra egli era già in Correggio, dove naturalmente rimase sino a fatti compiuti.

Nell'aprile del 1521 riceveva dai Benedettini alcune somme, per i suoi lavori, e un puledro, e, a metà del maggio seguente, il diploma di fratellanza e di comunione spirituale della Congregazione Cassinese. Nella lettera cosiddetta, *graziosa*, è chiamato «*egregio Viro Magistro Antonio Laeto de Corigia*». Nel luglio, prima che Prospero Colonna apparisse sulle rive dell'Enza, egli si trova già nella terra nativa, dove infatti il giorno 26 gli è costituita la dote della moglie. E là il 18 settembre dichiara di revocare Francesco degli Affarosi dall'ufficio di suo procu-

ratore nella lite intentata contro Romanello degli Aromani che gli contendeva il possesso dei beni ereditati dallo zio materno; là l'8 novembre è testimonio in un atto notarile rogato da Nicolò Mazzucchi; là, infine, il 10 dicembre è richiamato in possesso de' fondi donatigli da Francesco Aromani per sentenza di Sigismondo Augustoni, giudice di Correggio, sentenza dichiarata inapplicabile dall'altro giudice Ascanio Merli che annulla il processo e condanna l'Allegri nelle spese. Col finire dell'anno finirono anche in Parma le turbolenze e i pericoli, ma non troviamo che il nostro pittore vi tornasse subito. Non è d'altronde probabile ch'ei d'inverno riprendesse a dipingere in una chiesa oscura come quella di S. Giovanni e mentre il freddo e l'umidità recavano infiniti fastidi ed ostacoli a chi doveva lavorare specialmente d'affresco. I pagamenti ricominciano infatti col 18 aprile 1522 e continuano per tutta l'estate. In quell'anno, in cui gli nacque il figlio Pomponio (3 settembre) e in cui dovette operare con grande fervore, e precisamente nell'autunno, ebbe l'ordinazione di due lavori di molta importanza, ossia della *Notte*, per cui si trovò in Reggio il 14 ottobre, e degli affreschi della cattedrale di Parma commessigli il 2 novembre. Ciò dimostra che quanto ei faceva pei Benedettini era argomento di ammirazione. Con l'apparire del 1523 interessi di famiglia l'obbligarono di nuovo a tornarsene in Correggio, dove, il 26 gennaio, fu presente all'atto di divisione dei beni tra sua moglie e lo zio di lei Giovanni Merlini. Però potè tornar presto alla tranquilla operosità di Parma, donde non risulta che si movesse più sino all'esordio del 1525.

Sceso Dante nel IX cerchio del suo *Inferno* fra i giganti, vedendoli emergere con mezza la persona dalla sponda della voragine, li somiglia alle torri della cinta tonda di Monteriggioni. L'immagine del poeta balza spontanea alla mente quando si guarda la cupola della chiesa dei Benedettini.

Le figure gigantesche di undici Apostoli, grandi due volte il vero, siedono intorno, sulle nubi, in diversi gruppi, legati fra di loro da una folla irrequieta di floridi putti. Il Redentore, in mezzo a una radiosa gloria d'angeletti, che digradano

in alto nella luce dorata, sale al cielo, contemplato dall'Evangelista di Patmo, inginocchiato in atto di grande stupore e di adorazione.

Con queste poche righe la cupola è descritta, tanta n'è la solenne semplicità. Ma l'esame d'ogni sua parte richiederebbe ben altro spazio. Oramai forte nel possesso delle forme e delle espressioni e sicuro nella magia del colore e del sentimento, il nostro artista, appena trentenne, rompe i vincoli imposti sino allora alla pittura decorativa e, primo nel mondo, invade un immenso spazio con una sola composizione. Infatti, come esprimere in campi limitati la grandiosità dell'argomento? Come nella calma ascetica, nell'estasi immota di santi placidamente allineati e incorniciati, rendere il poderoso rapimento apocalittico?

Dalla vetta del monte Patmo, san Giovanni, vecchio, con la barba e i capelli « candidi come lana bianca », solleva lo sguardo fulmineo dal libro che poggia sulle ali dell'aquila simbolica. Pensa a Gesù, a' suoi compagni Apostoli che gli sono premorti. Egli solo sopravvive agli eroi che raccolsero la parola del Messia e la diffusero pel mondo. Ma nella mente rapita il pensiero si converte in visione; li rivede tutti nel cielo luminoso e cade inginocchiato schiudendo le tremule rugose mani e guardando il Dio che sale. Questi « somigliante ad un figliuolo d'uomo è ravvolto in un manto bianco » perchè « chi ha vinto è vestito di bianco »; i suoi occhi « somigliano a una fiamma di fuoco; i suoi piedi sono simili a oricalco infocato in una fornace; la sua voce è come il suono di molte acque ».

Le teste del Redentore e di san Giovanni hanno tratti mantegneschi, ma sono più largamente disegnate e dipinte. Si somigliano, quantunque l'una sia animata dalla gioia serena d'aver abbandonata la terra e la morte, e l'altra dallo stupore di chi ammira una cosa soprannaturale. La figura del san Giovanni è però mal collocata. Resta alle spalle di chi guarda quella di Gesù secondo il punto prospettico. Di più, poggiando coi piedi sul cornicione, è da questo per metà coperta. Per tali ragioni sfugge alla vista di quasi tutti gli osservatori.

L'arte del Rinascimento presenta, comunque, poche opere

per concezione, per espressione e per esecuzione, più poderose di questa cupola.

Le figure degli Apostoli e del Redentore, nella loro grandiosità, mostrano la giusta misura proporzionale dei muscoli, senza cadere nell'eccesso e nello *slombato*. Michelangelo ottenne la fierezza e la gagliardia muscolare avvalorando i rilievi anatomici e creando una scuola che finì, come Benvenuto Cellini disse del Bandinello, per fare, invece di figure, dei *sacchi di poponi*. La sobrietà correggesca raggiunge la forza e la *terribilità* non alterando la bellezza. Nessuna posa disordinata, nessun atto non conforme agli *spiriti magni* che diffusero la parola di Dio. Quantunque i loro nudi, perduta la rigida e timida compostezza quattrocentesca, abbiano raggiunto il massimo della vigoria e dello sviluppo, pure non perdono nulla dell'alto decoro che loro si conviene.

La turba dei fanciulli, non più misticamente tranquilli, trova nella solidità delle forme sane e fiorenti un'armonia perfetta con quei colossi. Quei piccoli corpi, si muovono e s'intrecciano in perfetto accordo coi calmi giganti, appunto perchè mostrano forme già corrispondenti, e la promessa che, crescendo, saranno del pari validi e potenti.

Il colore succoso delle carni, come se sotto l'epidermide della pittura scorresse il sangue, lo splendore dello sguardo nei pensosi Apostoli, la vivacità degli occhi e del sorriso nei putti irrequieti, il moto dell'aria che agita i loro riccioli biondi e le lunghe barbe e i capelli e i mantelli dei santi, concorrono a destare il *fuoco della vita* in questa mirabile *visione*.

Nei quattro spazi della fascia, interposti alle finestrelle, il Correggio ha ripetuto a chiaroscuro, fra un giuoco di fascie e di ornati, i simboli degli Evangelisti. «V'erano, si legge nell'Apocalisse, quattro animali. Il primo era simile ad un leone, e il secondo ad un vitello; il terzo aveva la faccia come un uomo e il quarto era simile ad un'aquila volante». Questi simboli non appaiono qui inerti ed isolati come nelle sculture e nelle pitture anteriori, ma sono accostati a due a due e animati da una convivenza affettuosa. Dapprima l'Angelo di san Matteo abbraccia l'Aquila di san Giovanni. Indi, in un altro spazio,

l'Aquila congiunge il suo rostro al muso dell'alato Vitello di san Luca, che le si accascia placidamente innanzi. Poi questo si rivede col Leone di san Marco, la cui testa accarezza con la sua. Riappare infine l'Angelo in atto di abbracciare il Leone. Lo spirito del Correggio, che a tutto vuol dare vita e moto, si manifesta anche in questa fascia quasi interamente nascosta a chi guarda dal basso.

Negli otto angoli, formati dalla tangenza degli archi con tale fascia, sono otto puttini distesi sulla cornice ed attaccati a rami di palma o a festoni di fronde e di frutti, d'una sovrana formosità e dal volto illuminato dal più soave sorriso.

In ciascuno dei pennacchi un Evangelista e un Dottore della Chiesa siedono e discutono sulle nubi tra le quali si agitano altri lieti puttini. Ma quanto rovinati quelli in cui s'intravvedono san Luca e sant'Ambrogio, san Marco e san Gregorio ! Per rintracciare le forme nelle macchie superstiti occorre aiutarsi con le stampe di Paolo Toschi o con quelle mediocri ma più sicure (perchè fatte più anticamente quando le pitture erano in migliore stato) di Giambattista Vanni.

Meno danneggiati dall'umidità e dal salnitro sono i pennacchi opposti. Nell'uno, presso all'Aquila siede san Giovanni giovine, coi capelli biondi diffusi per le spalle, la veste celeste, il manto rosso e il volume aperto sulle ginocchia. Propone sulle dita le questioni a sant'Agostino che ripete col gesto l'enumerazione, guardandolo attentamente. Ha la pianeta d'oro sul càmice vergognolo, e un putto gli sostiene la mitra e il pastorale.

L'angelo, in veste lievemente verdastra e l'ali celesti, sostiene un grosso libro a san Matteo che si volge indietro per guardar ciò che scrive il vecchio san Girolamo, calvo e dalla lunga barba candida.

Infine, nel basso dei sottarchi decorati a finti cassettoni, entro otto ghirlande ovali, il pittore ha dipinte figure a chiaroscuro, con tono di seppia. Si veggono *Aronne* con la verga miracolosamente fiorita; *Mosè* sorpreso per la fiamma che arde alle cime del pruno senza che questo si consumi; *Elia* sul carro di fuoco; *Daniele* che si libra incolume tra le fiamme

uscenti dalla fornace cui è stato condannato per non essersi prostrato alla statua d'oro fatta dal re Nabuchodonosor; *Gionata* vomitato a riva dalla balena, di cui qui si vede solo l'enorme capo; *Sansone* che reca le valve delle porte di Gaza sul monte ch'è dirimpetto ad Hebron; il *Sacrificio di Abramo*, e finalmente *Caino che uccide Abele.*

Su tali forme scultorie, dai toni tranquilli di bistro, e sulle cornici a finto marmo, i colori dei pennacchi si sviluppano armonicamente, con valori robusti, ma non crudi ed eccessivi.

Nella cupola del Duomo di Parma, il Correggio si mostrerà tecnicamente più forte, risolverà con insuperabile intuizione gli scorci più strani e difficili del corpo umano, raggiungerà il massimo grado della vita e del sorriso; ma nell'eccessivo affollamento, nelle soverchie contorsioni dei corpi e nel giuoco delle vesti, già troppo abbondanti e mosse, apparirà talora tumultuoso ed anche astruso.

Parrà allora a chi guarda di non avere abbastanza occhi ed abbastanza penetrazione per ammirare e comprender tutto; ma per sentirsi felice, per provare un intimo benessere, un soave compiacimento, tornerà alla contemplazione della cupola di San Giovanni.

L'ABSIDE DI SAN GIOVANNI

Negli assegnamenti di moneta fatti al Correggio per i lavori della chiesa, in sèguito a quello della cupola, appare subito l'altro della *cappella grande* ossia della tribuna. Oggi, però, una copia è sostituita all'affresco originale, di cui avanzano pochi frammenti.

Nel 1586 i padri benedettini ordinarono a Cesare Aretusi, pittore bolognese, nato poco prima della metà del secolo XVI, di trarne copia. Nel seguente anno tutta l'abside fu demolita per ampliare la chiesa, e nella nuova nicchia Cesare tradusse la copia stessa valendosi dell'aiuto d'Ercole Pio e di Giovanni Antonio Paganino. Il Malvasia e il Ruta dicono che l'Aretusi,

a sua volta, aveva incaricato Agostino ed Annibale Carracci di far la copia dell'originale, sul quale già sei anni avanti Annibale aveva condotti diversi studi. Dev'esser vero. Nel Palazzo del Giardino di Parma si videro sino al 1734 diverse grandi tele carraccesche, che ritraevano appunto l'abside di S. Giovanni. Ora sono nel R. Museo di Napoli e fanno credere d'aver servito allo scopo indicato dal Malvasia e dal Ruta, perchè le figure non vi sono riprodotte in parte o isolate o adattate a formare un quadro a sè stante, ma ritraggono zone intere del dipinto e presentano perciò presso all'orlo anche parti di figure interrotte. Torna poi di prova quasi esauriente trovarsi che, appunto nel 1586, Agostino ed Annibale erano in Parma.

Ma come, in poco tempo, lo spirito dell'arte s'era illanguidito! Come i Benedettini eran degèneri dai loro antecessori! Eppure quell'opera vandalica d'abbattere un simile affresco per non sacrificar nulla alla comodità delle funzioni sacre, se ha raccolto biasimi acerbi, ha trovato difensori ed anche imitatori in Roma, nei minori conventuali che, nel 1711, distrussero, con l'abside dei Ss. Apostoli, il capolavoro di Melozzo da Forlì.

In un gran nimbo di aurea luce Gesù seduto sulle nubi, ravvolto in manto bianco e con lo scettro nella sinistra, alza la destra nell'atto di porre una ghirlanda di stelle splendenti sul capo della Vergine, in veste rossa e manto celeste. Questa inclina verso di Lui, dolcemente, il capo, e tiene le braccia incrociate sul petto. Ai due lati di questo gruppo emergono, con mezza la figura, san Benedetto e san Mauro, presso a ciascuno dei quali è un angeletto che regge il pastorale e la mitra. A destra, poi, segue la solenne figura inginocchiata di san Giovanni Battista con la crocetta. Vicino a lui, un angelo abbraccia il mistico agnello. Dalla parte opposta, parimente inginocchiato, sta san Giovanni Evangelista col libro e il calice nelle mani e l'aquila ai piedi. Gli angeli sono sparsi fra tutte le figure con lieta varietà di movenze e s'aggruppano in folla, suonando e cantando, dietro ai due san Giovanni. Sopra tutte queste figure si stende una zona di nubi sul profilo delle quali

emergono lateralmente altre due schiere di angeli. In vetta il cielo turchino è, con *motivo* mantegnesco, traversato da otto costoloni convergenti, di fronde, tenuti fermi da un festone semicircolare di frutta e di frasche.

In gran parte immeritate ci sembrano le lodi fatte all'Aretusi per questa copia, che, sufficiente nell'insieme, non è più apprezzabile nei particolari. Si confrontino in prova le mezze figure del Redentore e della Madonna con quelle originali, salvate alla ruina ed ora nella Biblioteca Palatina di Parma, e le teste degli angeli coi frammenti dell'originale scampati, a loro volta, come il gruppo dei due protagonisti, alla ruina e ora conservati in Londra.

I lavori della navata maggiore, ossia il fregio, le candeliere sui pilastri, i costoloni e gli archivolti, non sono del Correggio. L'aver egli, nel novembre del 1522, assunto l'impegno di darli compiuti per 66 ducati, non toglie che non potesse occupare in essi, come in cosa di minore importanza, gli aiuti o scolari suoi.

La mano infatti del Rondani appare evidente nel fregio, come quella dell'Anselmi nei costoloni, e non giova, come fanno il Baistrocchi e il Tiraboschi, appellarsi al documento per sostenerne autore il *Correggio*. Nemmeno può convenirsi col Padre Resta, il quale dice che il nostro pittore disegnò il fregio, e che il Rondani lo colorì.

Negli Uffizi, a Firenze, e nella collezione della Wilton House a Londra si trovano parecchi disegni di figure di questo fregio, reticolati per la esecuzione, e non sono del Correggio, ma evidentemente del Rondani.

La critica comunque, costretta a togliere questi ultimi affreschi al Correggio, è pronta ad assegnargli, pur senza documenti, la stupenda lunetta sulla porticina che s'apre presso l'altare a sinistra del transetto. San Giovanni Evangelista, giovine ancora, coi lunghi capelli spartiti in mezzo alla fronte e ondeggianti per le spalle, vestito d'un color viola sbiadito e col manto rosso gettato intorno alle gambe, siede sull'architrave presso uno sgabello intagliato, su cui stanno due libri, l'uno dei quali col taglio a finto oro e la legatura in velluto

rosso. E' in atto di scrivere sopra un lungo rotolo spiegato che tiene sulle ginocchia; ma lo sguardo vaga in alto, come perduto nello spazio, donde scende la voce: « Io conosco le tue opere e la tua carità e la tua fede e il tuo ministerio e la tua sofferenza ! » Lo stupore di quel viso divino, sollevato dolcemente, è nella bocca un po' dischiusa e negli occhi fulgidi con le pupille alzate e volte a destra. L'aquila non gli sta dinanzi, semplice e immoto simbolo, ma afferra col rostro la penna maggiore d'una sua ala. S'è detto ch'essa attende a lisciarsi e pulirsi le piume, ma ben altro dovett'essere il concetto del Correggio ! Egli ebbe certo occasione di vedere e studiare qualche vera e viva aquila reale. Lo dimostrano la bellezza delle forme e la scioltezza e varietà delle pose, onde l'ha riprodotta per ben cinque volte in questa sola chiesa. Non è più l'aquila tradizionale dell'arte, dal rigido aspetto araldico, ripetuta sino allora dai pittori non escluso Raffaello nel suo quadro della *santa Cecilia;* ma è l'animale vero in tutte le parti e in tutta la sua forte eleganza. Ora è noto che l'aquila suole talora togliersi una penna dall'ala. Così, questa di san Giovanni fa nel solenne momento in cui egli testimonia di Dio e ne mèdita la gloria e l'imperio nei secoli dei secoli. Essa s'affatica col becco a strapparsela perchè conviene che le parole supreme, da mandarsi alle sette chiese dell'Asia, siano scritte con la penna che più alto s'aderge al cielo.

Oltre tanto tesoro di affreschi, la chiesa possedeva due quadri ad olio su tela, che ora si trovano nella Galleria di Parma.

Erano nelle pareti laterali della quinta cappella a destra, dove oggi si veggono due torbide e cattive copie.

Placido, figliuolo del patrizio Tertullo, commosso alla parola e all'invito di san Benedetto, abbandona, per seguirlo, le ricchezze e gli agi della sua casa. A Messina, dove si reca a diffondere la legge di quel santo, è raggiunto da sua sorella Flavia e da' suoi fratelli Eutichio e Vittorino. Ma mentre l'opera loro ha conforto di molte conversioni, sulla Sicilia si riversa un'orda d'invasori che fa violenza, oltre che sulle cose, anche sulle coscienze. I quattro fratelli, animati da una fede

eroica, non cedono nè alle minaccie nè al martirio, che sostengono serenamente perchè affretta la loro salita al cielo.

Tale episodio, argomento d'uno di quei quadri, dovett'esser scelto dal P. Placido del Bono, fondatore della cappella, per il culto alla legge di s. Benedetto, e, ad un tempo, per venerazione al santo di cui portava il nome.

Alla falda di un monte, tra le quercie e i cespugli, illuminati da una viva luce di giorno alto e sereno, san Placido genuflesso con le braccia incrociate sul petto, offre il collo scoperto, e già solcato da una prima ferita, al manigoldo. Costui, rivolto col dorso all'osservatore, solleva la spada col braccio destro, liberato per più scioltezza dalla manica che gli sobbalza dietro. Dall'altro lato, del pari inginocchiata, sta s. Flavia che, guardando lieta il cielo, dischiude le braccia come in calda accettazione d'un martirio sospirato, e presenta il petto a un secondo manigoldo che le afferra i capelli e, soprastandole con la persona, le immerge la spada sotto la mammella destra. I corpi di Eutichio e di Vittorino giacciono a terra senza testa, dissanguati e squallidi: l'uno presso s. Flavia e l'altro al di là d'un aggetto del suolo. Un angelo si avanza da destra, leggermente a volo, recando i simboli del martirio.

In questo dipinto, ci è qualcosa di ricercato e di forzato nelle figure dei manigoldi, specialmente in quello sovrapposto a s. Flavia. Qualcosa di non gradevole è pure nel giuoco delle stoffe e nella distribuzione dei colori; lànguidi nel gruppo di san Placido, vivacissimi nel gruppo della s. Flavia. Ma la grandezza del maestro riappare nelle ardite luci che penetrano e si frantumano tra le mobili fronde del bosco (cosa d'impressionante modernità), nella testa del santo piena di soave rassegnazione ed eseguita con una fusione incantevole di toni; nella superba bellezza delle sue mani, una delle quali, uscendo appena dall'ombra, mostra le dita illuminate dal sole; nel sorriso e nello sguardo estatico della santa, e, infine, nell'aereo angelo sospeso in alto.

Non meno notevole è l'altro quadro con la *Deposizione dalla Croce* detto a ragione un *capolavoro d'armonia esteriore*.

Certo la bellezza di tutto il nudo del Cristo, disteso sul

funebre lenzuolo e illuminato da un limpido fascio di luce, mentre, dietro, l'uragano oscura ancora la selva bagnata, richiama subito l'attenzione dell'osservatore a considerazioni di ordine estetico. Ma chi, dopo la prima impressione, indugi a studiare le diverse parti, vedrà che il volto cadaverico è pieno ancora dell'espressione che gli diede la tragica agonia, e che nella contrazione delle mani e dei piedi forati dai chiodi, perdura l'effetto del dolore sostenuto. La sua testa poggia sulle ginocchia della Vergine, ma questa cade indietro svenuta, con gli occhi semispenti, con la pelle diffusa di un pallore mortale e con la bocca contratta da uno spasimo atroce. Il Burckhardt conviene sulla potente verità di questa figura. Si vede, egli dice, anche dall'abbandono del braccio sinistro come ogni forza le venga meno.

Le altre figure non sono altrettanto belle, e pur giova notare che il Seicento le ammirò molto. Maria Cleofa che si sporge da sinistra la si vede più volte imitata dai Carracci, mentre la Maddalena sollevò gli entusiasmi del Guercino e dello Scannelli, i quali vi trovarono il massimo dolore accoppiato alla massima bellezza, senza che l'uno pregiudicasse all'altra. Ma ciò che ammiravano quei buoni vecchi come spontaneo e vero, a noi pare oggi piuttosto artifizioso. Certo la Maddalena riccamente vestita, accasciata a terra con le mani intrecciate, il viso reclinato, i capelli biondi cadenti per le spalle, è una figura in complesso attraente, ma colui che non si appaghi di questo soltanto e voglia scrutarne il sentimento troverà, presto che il dolore di lei è un dolore, come fu detto, « a fior di pelle ».

A questo periodo di tempo (1520-24), trascorso dal Correggio in Parma, sono da assegnare altre due opere d'affresco.

Sul primo luogo in cui si vide la *Madonna della Scala* si sono date svariate notizie.

Chi l'ha detta eseguita nella facciata esterna della porta orientale di Parma, e di là tolta e portata dentro quando, per salvarla, si costrusse un apposito oratorio; chi l'ha detta dipinta dal Correggio sul muro della casa di un suo amico, elevata sugli spalti vicini alla chiesa di San Michele; e chi

finalmente ha sostenuto che era nell'interno di una stanza di quella porta.

Il Vasari scrive che il Correggio « *dipinse sopra una porta di quella città* una Nostra Donna con un figliuolo in braccio, ch'è stupenda cosa a vedere il vago colorito in fresco di questa opera, dove ne ha riportato da' forestieri viandanti, che non hanno visto altro di suo, lode e onore infinito ». Le parole del Vasari, che, per necessità di viaggio, passò sotto quella porta e vide quell'immagine nel 1542, ossia dodici anni prima che fosse inclusa nel tempietto, ci sembrano definitive. Evidentemente la pittura non era nè sulla casa d'un privato, nè dentro una camera di detta porta.

Il Putto, teneramente raccolto tra le braccia della Madre, e questa, che reclina su di lui il capo con un sorriso pieno di affetto, formano una linea altrettanto bella che spontanea. Il bimbo è il vero fantolino che, al dire di Dante,

.....inver la mamma
tende le braccia poi che il latte prese
per l'anima che insin di fuor s'infiamma.

Si lamenta che questo affresco sia tanto decaduto dal primo splendore. A noi sembra miracolo che si trovi ancora in istato discreto, quando si pensa che per più di trent'anni rimase esposto alle intemperie; che i fedeli lo crivellarono di buchi per apporre ad ambedue le teste una corona a rilievo d'argento, ed, intorno, brevi e voti, e che, finalmente, nel 1812 fu levato dal posto e cinto di ferri e condotto al Palazzo della Pilotta col farlo traversare tutta la città.

Rovinatissima, invece, e senza nessuna speranza di risurrezione è la lunetta a fresco che il Correggio eseguì in Parma nella chiesa dei Padri dell'Annunziata.

Oggi, in questo povero avanzo, si scorge appena qualcosa della bionda testa dell'Angelo e di quella umilmente buona di Maria. S'intravveggono ancora le traccie di due angioletti, ma le forme loro sono consumate. Per leggere alcun poco tra

le superstiti chiazze del colore conviene aiutarsi con vecchi disegni o incisioni mostranti l'angelo che, sopra una nube in cui scherzano quattro puttini, giunge a volo ed alza la destra al cielo mentre con la sinistra indica lo Spirito Santo, che si libra ad ali aperte, verso il capo della Madonna. Questa, piegata innanzi ad un inginocchiatoio, sul quale tiene un libro, si volge col capo indietro ed abbassa gli occhi castamente a terra.

OPERE MINORI

A questo punto della vita del Correggio torna difficile, senza l'aiuto dei documenti, stabilire le date precise de' suoi dipinti. Il suo stile è formato, il suo sentimento manifesto, la sua personalità pienamente esplicata. Rispetto, perciò, alla cronologia, diminuisce gradualmente l'interesse della critica; il quale è particolarmente vivo sinchè studia il procedimento evolutivo dell'artista e scema, di ragione, quando di fronte ad una completa forma d'arte, non può più che limitarsi all'esame delle singole opere.

Abbiamo veduto come l'Allegri interrompesse i suoi affreschi in San Giovanni Evangelista, e come, dal luglio 1521 alla primavera dell'anno dopo, se ne vivesse a Correggio. Evidentemente in quei mesi, lontano a forza da' suoi grandi lavori di Parma e in continua attesa di tornare ad essi, dovette occuparsi in pitture di minore importanza; fare, cioè, o anche compiere quadri di modesta misura come la *Madonna della Cesta* (Londra), la *Madonna del Latte* (Budapest), la *Vergine in adorazione del Bambino* (Firenze), il *Noli me tangere* (Madrid), *Gesù nel bosco degli olivi* (Londra).

Piena di soave intimità è la *Madonna della Cesta*. Mentre san Giuseppe, in fondo, bada al suo mestiere piallando un pezzo di legno, la Madonna seduta, con appiedi il paniere da lavoro e gli arnesi femminili, s'occupa a metter la vesticciuola sulla camicia del suo bambino. Già vi ha fatto entrare un braccino, ma quel benedetto bimbo è così insofferente, si con-

torce tanto per liberarsi dalle mani della madre, che scompone la camicietta. Anche la *Madonna della Grotta* del Mantegna mostra il putto insofferente della stretta materna.

La *Madonna* detta *del Latte*, sorridendo placidamente, porge, tra la veste e i veli, la mammella sinistra al figliuoletto, che, tenendo una manina alla spalla di Lei, se ne distacca per prendere le frutta che gli offre un angelo alato.

Nell'*Adorazione* vediamo la Vergine inginocchiata sopra un gradino, nell'atto che apre le braccia ammirando e venerando il Bimbo che le giace innanzi, disteso in un lino sovrapposto a una manata di paglia. La parte luminosa del quadro e i colori acuti sono in troppo contrasto con l'ombra (cresciuta forse col tempo), ma quanto ciò è compensato dai pregi della linea e della vita! Il bimbo (uno scorcio perfetto) mostra l'agitazione istintiva che lo spinge alla madre, mentre questa, china su di lui, col più soave sorriso, apre le mirabili mani, le quali, ancor più del volto, rivelano il sentimento di Lei che sembra esclamare: « Chi nel mondo più bello di te? ». Trattato con larghezza il fondo: un tempio diruto, con una grossa colonna, alla cui base è appoggiata una catasta di legno. Al di là un vaporoso digradare di colli alberati e una palma che si piega al vento.

Il *Noli me tangere* ha figure metà del vero. Gesù, coi capelli per le spalle e il manto che, girandogli sull'omero sinistro, gli ricade ai fianchi e gli copre le gambe, si volge indietro a riguardare la Maddalena cui indica il cielo. Questa, riccamente vestita, è nell'atto di piegare il ginocchio e di alzare, piena di desiderio, il capo verso di lui. In terra si veggono gli arnesi dell'ortolano. Poi sorgono rupi ed alberi, oltre i quali una larga vallata con qualche edifizio.

Più preziosa è la *Preghiera di Gesù nel bosco degli olivi* presso Getsemani. Gesù, condotti seco Pietro e i due figliuoli di Zebedeo (Giovanni e Giacomo), cominciò ad essere turbato e gravato d'angoscia. Allora egli disse: « La mia anima è piena di tristezza, fino alla morte. Restate qui e vegliate con me ». Allontanatosi da loro per una gittata di pietra si prostrò in preghiera: « O Padre mio, cui tutto è possibile, allontana da

me questo calice; ma fa ciò che tu vuoi, non ciò che voglio io ». Poi, alzatosi, venne ai discepoli e, trovato che dormivano, disse a Pietro: « Dormi tu ? Non hai tu potuto vegliare nemmeno un'ora ? Vegliate e pregate per non cadere in tentazione, poichè, se lo spirito è pronto, la carne è debole ». E si rimise in orazione, tornando altre due volte ai discepoli e trovandoli sempre immersi nel sonno: « Dormite pure d'ora innanzi e riposatevi: ma l'ora è venuta. Ecco, il Figliuol dell'uomo è dato nelle mani dei peccatori. Colui che mi tradisce è vicino ».

Gli evangelisti Matteo e Marco fanno questo racconto quasi uguale; san Giovanni v'accenna appena; ma san Luca aggiunge che un Angelo apparve a Gesù confortandolo « ed egli, essendo in agonia, pregava sempre più intensamente; e il suo sudore divenne simile a grumoli di sangue, che cadevano in terra ».

Il piccolo dipinto del Correggio esprime la consolatrice apparizione dell'angelo. Ei, giunto a volo, sta librato in aria con estrema leggerezza, e, pur recando la parola balsamica della vicina felicità, non sa frenare il senso della pietà. Il suo volto è beato e doloroso insieme, vera espressione di chi indica ad un tempo con una mano il cielo, con l'altra la croce e la corona di spine. Gesù fulgidissimo nella sua aureola, nella sua lunga e semplice veste, schiude dolcemente le braccia ed alza lo sguardo e la faccia da cui dileguano le contrazioni della passata angoscia. Intorno, è buio e quiete: le erbe e i cespugli vicini sono appena rischiarati dalla luce divina, e meno ancora gli Apostoli dormienti. Poi ogni riflesso si spegne nel fitto delle fronde. Ma da lontano, condotti da Giuda, sopraggiungono i soldati appena visibili nei languidi riflessi delle torcie; e, in fondo, dietro i monti il cielo albeggia delicatamente.

Questo capolavoro di sentimento e di poesia, è tale anche per la superata difficoltà del chiaroscuro e per l'accuratezza di miniatura ond'è finito.

Non altrettanta emozione desta l'*Ecce Homo*, quadro che, se non manca di grandiosità e di chiarezza, procura però un senso di pesantezza artifiziosa, per il modo col quale il pittore ha voluto costringere troppe figure, anzi mezze figure e teste,

in piccolo spazio. Non è improbabile che il Correggio abbia inteso con ciò di dar prova della sua sapienza di compositore, ma è certo che non è, come di solito, riuscito a dare un senso di godimento estetico all'osservatore. Alla sinistra di Gesù, che ha le mani legate e la corona di spine sul capo, vedesi Pilato in atto d'indicarlo al popolo. Dalla parte opposta è un soldato. In basso, a sinistra, la Madonna sviene tra le braccia della Maddalena. Di Gesù si vede poco più di mezza figura; mezza figura di Pilato e della Vergine; del soldato soltanto la faccia; della Maddalena, parte del volto e la mano destra.

Al tempo, poi, che si svolse tra il compimento degli affreschi di S. Giovanni (fine del 1523) e l'inizio di quelli del Duomo (estate circa del '26), conviene collocare una serie di quadri più importanti (*Madonna del san Sebastiano*, l'*Antiope*, lo *Sposalizio di santa Caterina* ecc.) e l'impegno per l'esecuzione d'altri come la *Madonna del san Girolamo*, la *Notte*, le *Virtù* e il *Vizio*, che finì più tardi.

In un'aureola di luce, cinta di testine serafiche e sulle nubi siede la *Madonna*, detta *del san Sebastiano*, trattenendo dolcemente il suo figlioletto ignudo che le sta a cavallo della gamba sinistra. A' suoi fianchi si veggono diversi angioletti. Di quelli più vicini a lei, l'uno abbassa il capo per contemplare san Rocco che dorme, l'altro per accennare il Bambino a san Sebastiano. Altri due putti le stanno ai piedi nel vario atteggiamento di regger, l'uno, come vivente cariatide, la nube; l'altro, di cavalcarla per giuoco. La linea dei tre santi degrada da sinistra a destra: san Sebastiano, « che dimostra (scrisse lo Scannelli) pensiero ed attitudine di stravagante bellezza », è diritto. Ha le mani legate ad un tronco d'albero, ma si torce sul fianco e guarda felicemente sorridendo al piccolo Gesù che stende su di lui la manina per benedire. San Geminiano, col càmice bianco e il piviale d' oro, sta inginocchiato e rivolto all'osservatore indicandogli con la destra alzata la Vergine e il figlio. San Rocco, con le sole gambe illuminate e il resto del corpo all'ombra delle nubi, riposa placidamente a grande sollievo del male che lo tormenta, disteso sopra un rialto del terreno, dietro a cui s'intravede un lembo di paesaggio. Così

la luce è diffusa particolarmente sulle figure del san Sebastiano e del santo patrono di Modena, e langue sull'ultima delle figure descritte, con vero conforto dell'occhio. A sinistra del quadro, in basso, sta seduta a terra una graziosa e sorridente bimba, la quale osserva san Geminiano e aspetta di porgere alla sua protezione la città di Modena, espressa in un gruppo d'edifici, fra cui il Duomo con la sua torre ed una porta.

Antiope, di grandezza naturale, completamente nuda sta distesa sotto un gruppo d'alberi e sopra un lino, in un lieve declivio. Tiene il braccio destro sotto il capo sollevato in modo da mostrar il collo teso, appena sfiorato da una ciocca di capelli biondi. Allo sviluppo ampio del busto contrasta lo scorcio delle gambe un po' rannicchiate; ma l'ardimento è superato con tale sicura energia, da trovare in tutti i secoli ammiratori famosi, tra i quali basti ricordare Rembrandt e il Guercino che la imitò nella sua *Susanna* conservata alla Galleria Pitti in Firenze. Ella dorme; ma la sua molle, calda e superba nudità sembra scossa dai fremiti che dànno i sogni pieni di desiderio.

È noto che Antiope, figliuola di Nitteo re di Tebe e della Ninfa Polisso, fu celebrata in Grecia per la sua bellezza e per le sue avventure, e che Giove, per sedurla e possederla, si trasformò in satiro.

Ora è da osservare come il Correggio, o il suo ispiratore, abbia confusamente riunite in una, due figure distinte della mitologia. L'arco dipinto sotto alla mano sinistra d'Antiope e il grande turcasso coperto di pelle postole dietro, fanno capire aver egli ritenuto che l'Antiope amata da Giove fosse, non la figlia di Nitteo, ma l'omonima regina delle Amazzoni, nata da Marte.

Non è Giove convertito in un brutto e ripugnante satiro irsuto. Le gambe caprine e pelose non alterano la piacevolezza ridente del suo aspetto. Lo si può dire « un mostro formoso » per il predominio della bellezza umana. Egli s'accosta e con ambedue le mani tiene sollevato il lino che copriva la tenera donna, per contemplarla e pregustare i diletti del suo amore.

Le sue carni scure, sparse nell'ombra di riflessi trasparenti, creano un ottimo contrapposto con quelle chiare, dai toni vivi ed in piena luce, d'Antiope e di Cupìdo che le dorme vicino sopra una pelle di leone. Il piccolo nume alato ha forme abbondanti, ma è veramente chiuso in un soave riposo.

Giorgio Vasari racconta che Girolamo da Carpi, andato a Modena per vedervi alcune opere del Correggio, « oltre l'essere restato, nel vederle, tutto pieno di meraviglia, una fra le altre lo fece rimanere stupefatto: e questa fu un gran quadro, che è cosa divina, nel quale è una Nostra Donna che ha un putto in collo, il quale sposa santa Caterina, un san Sebastiano ed altre figure, con arie di teste tanto belle, che paiono fatte in paradiso; nè è possibile vedere i più bei capelli, nè le più belle mani o altro colorito più vago e naturale. Essendo stato dunque da Messer Francesco Grillenzoni Dottore, e padrone del quadro, il quale fu amicissimo del Correggio, conceduto a Girolamo poterlo ritrarre, egli il ritrasse con tutta quella diligenza che maggiore non si può immaginare ».

Sul quadro fiorirono leggende. Il Tiraboschi e parecchi altri credettero col pittore Sandrart di Francoforte sul Meno, che il Correggio dipingesse quel quadro e lo donasse a una pia donna, certa Caterina, che l'aveva amorevolmente assistito in una grave sua malattia. L'argomento del dipinto o meglio il nome della santa suggerirono al Sandrart, o ad altri che gliela comunicarono, la commovente storiella. Ma poichè nel quadro è figurato anche san Sebastiano, il Ratti non volle mancare di dare un compiuto svolgimento alle allusioni onomastiche e raccontò che quella Caterina era la moglie di un signore « che aveva nome Sebastiano ». Tace però della malattia dell'Allegri e dell'assistenza di quella buona donna, e dice invece che il quadro fu donato a quei due sposi, perchè ad essi doveva se gli era stato ordinato il quadro della Confraternita di S. Pietro Martire in Modena. Il Pungileoni, a sua volta, si credette in dovere di tessere un nuovo racconto, e trovato che il Correggio aveva una sorella di nome Caterina, sposata ad un certo Vincenzo Mariano, pensò che egli dipingesse il quadro per donarglielo il giorno delle nozze. Ma il

marito non si chiamava Sebastiano! Ad ogni modo il Pungileoni, che non seppe precisare la data di quel matrimonio, conobbe in compenso e mirabilmente i sentimenti de' suoi personaggi! « Lo spiacere, scrisse, provato da Antonio per l'allontanarsegli della sorella, si può congetturare dalla tempera dell'animo suo portato alla tenera sensibilità, fin dove non lascia questa di essere una virtù. Un cuore ben fatto, qual era il suo, dovette impegnarlo a mostrarsele riconoscente nel miglior modo che fosse in potere suo, vale a dire con una pittura, che le parlasse continuamente di lui, benchè lontano. Chi conosce il cuore della donna e di una donna la quale dividasi con pena dalla famiglia, può ben credere che già fosse invogliata d'avere questa memoria del fratello ». Ma il buon Pungileoni, così premuroso d'esporre al mondo gli affetti intimi del Correggio, conobbe ben poco a confronto del Bigi, il quale si diffuse a narrare quelle nozze con grande abbondanza di particolari, fra i quali l'apparizione, nel pubblico, della giovinetta che poi il pittore sposò, e l'innamoramento suo nella solennità sacra della chiesa. Eppure anche il Bigi ignorò qualcosa; ignorò ciò che racconta la Mignaty, che, cioè, sei fanciulle « ammaliate da quel dolce incanto, vollero prendere il velo! »

PALE D'ALTARE

Altre opere il Correggio assunse allora se non prima, ma finì assai tardi, distoltone da maggiori imprese e potendo consacrarvi soltanto i mesi invernali, quando non gli era possibile lavorare nella rigida vastità delle chiese.

Infatti la *Notte*, compiuta nel 1530, come risulta dall'iscrizione che Alberto e Gabriele Pratoneri fecero murare nella loro cappella in San Prospero di Reggio, era stata ordinata otto anni avanti.

La scrittura si conserva originale nell'Archivio di Stato di Modena. « Per questa notta di man mia io Alberto Pratonero faccio fede a ciascuno, come io prometto di dare a maestro

Antonio da Coreggio pittore libre duecento otti di moneta vecchia reggiana: e questo per pagamento d'una tavola che mi promette di fare in tutta excellentia, dove sia depinto la Natività del Signore Nostro, con le figure attinenti, secondo le misure e grandezza che cappeno nel disegno che mi ha puorto esso maestro Antonio, di man sua. In Reggio, allì XIIII di ottobre M. D. XXII. Al predetto giorno gli contai per parte di pagamento libre quaranta di moneta vecchia ».

Il pittore, sotto a questa dichiarazione del Pratoneri, scrisse di suo pugno: « Et io Antonio Lieto da Correggia mi chiamo haver receputo al dì e milesimo soprascritto, quanto è sopra scritto, et in segno di ciò questo ho scritto di mia mano ».

La *Nascita di Gesù*, celebrata col nome di *Notte del Correggio*, sembra concepita anch'essa sopra un vangelo apocrifo, nel quale si racconta che san Giuseppe, tornato al tugurio di Betlemme, vide Gesù, appena nato, raggiare e illuminare d'una luce divina la Madre.

Tutte le figure del quadro sono rischiarate dal Bambino che giace in mezzo alla stalla, costrutta nelle ruine d'un vecchio edifizio. Il suo corpicino fulgido si vede in iscorcio, dalla parte del capo, ravvolto in parte da un lino candido e raccolto fra le braccia, teneramente piegate in ghirlanda, dalla Vergine inginocchiata, che lo contempla con un beato sorriso. Ha, come di solito, sottoveste di un bel tono celeste languido, veste rossa e manto turchino. Il piccolo Dio e la Madre formano il nucleo radioso del quadro e sembrano circonfusi d'un solo splendore « qual si conviene al loro ardente amore ». D'innanzi a loro, sul lato sinistro, stanno tre figure ed, in basso, un cane che si sporge a guardare ed ha la sola testa illuminata. D'esse tre figure, quella più verso il mezzo, di contro a una colonna, è una giovane pastorella. Con la destra trattiene, appoggiato alla greppia, un canestro con due pàperi che guardano, a loro volta, il Bambino, mentre alza la sinistra per proteggere la vista dall'eccessiva luce che le fa stringere gli occhi abbagliati e contrarre i muscoli del volto, con tale grazia, però, da non alterarne la bellezza. Le sta vicino un pastore, giovine del

pari, il quale con un movimento spontaneo, che ha giovato all'artista per un giuoco efficace di ombre e di luci, si volge ad un vecchio pastore con barba e capelli incolti, una corta camiciuola color marrone, la mano destra alzata in atto di levarsi il berretto, e la sinistra appoggiata ad una lunga pèrtica. Essi conversano stupiti intorno al glorioso evento. Sopra alle figure, sinora descritte, stanno, fra le nubi sollevati a volo, cinque angeli, cui la luce giunge dal bambino, ma un po' illanguidita.

Nell'ardimento degli scorci e nell'animazione, quegli angeli sono fratelli di quelli della cupola del Duomo. Tre d'essi guardano, lietamente sorridendo, Gesù; gli altri due sembrano invitare i pastori all'adorazione, e sono i più mossi. L'uno infatti in manto rosso, visto di fronte, si sporge congiungendo le mani in preghiera; l'altro in manto verde, visto di dorso, tiene una gamba distesa, l'altra piegata, e le braccia aperte in atto di compiere volando un semicerchio per guardare in basso i pastori che gli stanno dietro.

Nel terreno sono grossi macigni, disposti in gradino, ed alte erbe, gli uni e le altre di toni verdastri e sepolti in una penombra piena di delicati riflessi. Servono infine mirabilmente al rilievo lo sprazzo luminoso che, passando tra le braccia della Vergine, cade ad illuminarne parte della veste e del manto presso a un ginocchio; e le luci che seguono il profilo del vecchio, le quali, giungendo sin quasi a terra, gli dànno aspetto di quinta, ciò che giova a mostrare la distanza delle altre figure.

Dietro al gruppo principale, o, come si dice, in *secondo piano*, san Giuseppe s'affatica ad allontanar l'asino dalla greppia, e a tirarlo allo steccato, al di là del quale si veggono altri due pastori col bue. Nel fondo s'apre un esteso orizzonte di colli azzurri e un cielo delicatamente albeggiante.

Le ombre un po' cresciute, gli azzurri un po' patiti nelle parti illuminate, le carni un po' uguagliate di tono per la perdita di qualche velatura chiara, altre traccie di ristauro e di pulitura e la vernice qua e là ossidata, non lasciano certo goder più la smagliante gaiezza originale di questa *Notte*, per

la quale il Vasari si commoveva sino a chiamar gli angeli « piuttosto piovuti dal cielo che fatti dalla mano di un pittore ».

Del pari la *Madonna del san Girolamo* fu commessa al Correggio molto tempo prima che venisse compiuta.

Documenti originali sull'anno in cui fu ordinata oppure pagata, non si hanno più; ma sembra che li vedesse quegli che scrisse la seguente memoria tratta dall'archivio del monastero di S. Antonio e pubblicata dal Pungileoni: « La famosa tavola del S. Girolamo fu commessa l'anno 1523 da donna Briseide Colla maritata al *quondam* magnifico Orazio Bergonzi. Il detto quadro fu pagato 400 lire imperiali, che in quel tempo erano monete d'oro, e ciò secondo il prezzo convenuto con l'indicata signora. Ma posciachè molto piacque alla medesima quest'opera per sè tanto eccellente ed in cui il Correggio aveva impiegato sei mesi, ella stessa spontaneamente volle fargli un regalo, il quale fu, così avendo desiderato il richiesto pittore, di due carri di fasci di legna, di alcune staia di frumento e segnatamente di un animale suino ».

Sotto un baldacchino che, fermato ai rami degli alberi taglia diagonalmente il quadro, siede la Madonna col suo Figliuoletto, ch'Ella, col volto appena sfiorato dal sorriso che la fa intimamente felice, regge tenendogli la destra sotto un'ascella e l'altra alle gambine. Il bambino, vòlto a sinistra, è tutto assorto a guardare un libro sostenuto da san Girolamo. Più bello che il suo visetto arguto, è il sentimento di stupore inconscio e di curiosità che immobilizza le sue tenere braccia e le sue gambine aperte. Un angioletto, alato, in camicetta gialla gli sta d'innanzi sfogliando il libro per mostrargli forse le lettere miniate, ma non stacca il guardo da lui. Il suo volto, di profilo, reclinato e incorniciato di riccioli biondi, è di una leggiadria indicibile. Ha le labbra dischiuse nell'atto di dire le *sorrise parolette* che dilettano i bimbi. Il Vasari ha detto benissimo: « Par che rida tanto naturalmente, che muove a riso chi lo guarda, nè lo vede persona di natura malinconica, che non si rallegri ». La mano, con la quale apre le carte, è un po' troppo contorta ed ha l'indice lungo assai; ma noi ricordiamo d'aver veduto, per un attimo, la mano d'un bam-

bino, che sfogliava un grosso libro, presentare l'identica, singolarissima, istantanea « stortura ».

La figura del vecchio san Girolamo diritta a sinistra, quantunque un po' più piccola del vero, ne sembra maggiore per la solenne sua compostezza e per l'efficace risultato prospettico. Ha il busto e le gambe ignude, l'anche coperte da un drappo celeste e un manto rosso gettato sopra il braccio, sul quale tiene appoggiato il volume. Nell'altra mano, abbandonata lungo il fianco, tiene un rotolo di carta, in parte spiegato. Vicino a lui sporgesi, con piccola parte del corpo, il leone simbolico.

Le carni abbrunate del santo, nel sobrio ed asciutto modellato, sono in ottimo contrasto con quelle dolci di tutte le altre figure. Annibale Carracci, confrontandolo col san Paolo dipinto da Raffaello, nel quadro della *Santa Cecilia*, chiedeva a Lodovico: « Quel bel vecchione di quel san Girolamo non è più grande e tenero insieme (che è quel che importa) di quel s. Paolo, il quale prima mi pareva un miracolo e adesso mi pare una cosa di legno tanto dura e tagliente? »

Dal lato opposto, tenendo sopra una sporgenza del terreno inginocchiata la gamba destra, Maria Maddalena si piega sul bambino Gesù, accosta la guancia, con la più delicata carezza, alla sua gambina sinistra e ne solleva il piede con la mano, quasi volesse avvicinarselo alle labbra e baciarlo. Il Bimbo intanto sfiora con una manina i capelli biondi che scendono ondeggiando per le spalle di lei superbamente bella, affettuosa, e non senza quel po' di molle abbandono, che caratterizza il suo tipo morale, nell'eleganza della veste e soprattutto nel modo onde, con la mano sinistra, nervosamente ripiegata indietro, sostiene il manto giallo.

Ma mentre ella si piega in una dolce adorazione del bambino Gesù, una graziosa figura di putto ricciuto, che le sta dietro e deve credersi san Giovannino, ha preso il suo vasetto dell'unguento per guardarvi e odorare, o frugarvi dentro; ma, con una smorfia davvero divertente, scruta con la *coda dell'occhio* la santa perchè non si volga a un tratto e non lo rimproveri della sua curiosità.

Nel fondo si stende una larga vallata. Vi si veggono alcune figurine, un gruppo di case, un corso d'acqua, un arco a colonne binate e infine un alto monte dietro al quale s'addensano cupe striscie di vapori. Il suo profilo è identico a quello di monte Dosso quale si vede da Parma. Forse quell'arco a sinistra rappresenta una porta di quella città; e quel corso d'acqua, il suo torrente.

Il quadro, ora da noi descritto, è meritamente celebrato come uno dei migliori del Correggio e dell'arte italiana. Tutto in esso splende, palpita, vive: tutto è inteso con uno spirito d'indipendenza dalle forme tradizionali, ossia di grande modernità. La figura della Maddalena è una nota in tutto nuova: nello scorcio del volto, nell'atteggiamento delle mani e dei piedi.

L'esecuzione è ottenuta per velature e per sovrapposizione di toni sempre più chiari. Accorciando un dito in una mano di san Girolamo e allargando il pollice nel piede della Madonna, il maestro ha rinunciato a celare la correzione piuttosto che a posarvi sopra il colore denso. Un mondo di riflessi tenui e trasparenti penetra perciò nelle ombre e vi lascia circolar l'aria. Senza questa facoltà, il luminoso gruppo centrale, in cui sono accostate al corpicino di Gesù, la testa e le mani della Madonna, la testa e la dritta della Maddalena, sarebbe riuscito un carname senza rilievo. Tutto invece è distinto, tutto è separato dai toni diafani: per poco la destra della Maddalena non sembra uscir dal quadro con la gamba del putto, che trattiene. La varietà della composizione e del colore informa ogni più piccolo lato, quasicchè il pittore se la fosse imposta con una specie di preoccupazione. I capelli, sono diversi in ogni capo, per piega e per colore: castani e acciuffati nel san Giovannino; lunghi, fluidi, distesi e d'un biondo chiaro nella Maddalena; a riccioli lievi e sollevati, in Gesù; bruni e spartiti in mezzo, nella Vergine; a riccioli lunghi e d'un biondo scuro, nell'angelo; bianchi e mossi a ciocche, nel san Girolamo.

Lo stesso Vasari chiamava questa tavola d'altare « colorita di maniera sì maravigliosa e stupenda », che i pittori ritenevano non potersi « dipingere meglio ». Francesco Alga-

rotti confessava: « Mi perdoni il divino ingegno di Raffaello, se guardando a quel dipinto, io gli ho rotto fede e sono stato tentato di dire in segreto al Correggio: *Tu solo mi piaci* ! » Nè l'entusiasmo dei vecchi scrittori, è scemato nei nuovi. Il Burckhardt, ad esempio, dice questo quadro vero prodigio di esecuzione e di colorito, pieno dell'espressione di un'esistenza ingenuamente serena e felice. La Maddalena, egli insiste, è d'una bellezza straordinaria e la mossa onde si prosterna mostra il sentimento più perfetto della grazia femminile.

Ordinato e finito un po' più tardi fu l'altro, non meno famoso, quadro conosciuto col nome di *Madonna della Scodella*. L'iscrizione, che leggesi nella base della sua cornice architettonica, reca la data del 2 giugno 1530 e la notizia che fu pagato, insieme all'altare eretto nella chiesa del Santo Sepolcro a Parma, grazie a contribuzioni di devoti. Ora, poichè risulta pure che nel 1524 vennero lasciate, a tale scopo, 15 lire imperiali, così è da ritenersi che le due date riferite definiscano, su per giù, il periodo di esecuzione.

Che anche la cornice, da cui il dipinto fu tolto nel 1796 e in cui fu rimesso nel 1893, sia disegno dello stesso Correggio, non dubitiamo. Tale artista non affidava certo l'ornato, che doveva cingere una così importante opera sua, all'arbitrio di un intagliatore. Noi vediamo infatti che nel bozzetto della *Madonna del san Giorgio* egli segnò pure la cornice.

Chi fosse l'intagliatore non è noto. Grandi probabilità, s'hanno per Gian Francesco Zucchi, che, in quel turno, operò anche la cornice della *Concezione* di Girolamo Mazzola Bedoli.

Si è creduto dalla maggior parte degli storici e si crede ancora, che il quadro rappresenti un episodio della *Fuga in Egitto*, mentre ne rappresenta uno del *Ritorno dall'Egitto*. Il bambino infatti è già grandicello, e nella Madre sua e in san Giuseppe si vedono una calma e un sorriso scevri da ogni preoccupazione e da ogni timore. Lo Scannelli, per primo forse, ne intese bene il significato: il quadro egli dice, « dimostra quando la B. Vergine con Cristo fanciullo e S. Giuseppe ritornavano d'Egitto in Nazaret, dond'erano fuggiti per la persecuzione d'Erode, e vennero a fermare per strada in mezzo ad

una campagna, nella quale si trovava una palma con dàtteri, dove si vede per soddisfare il Santo Putto procurare il buon vecchio S. Giuseppe di questi frutti ».

Questa tavola chiamata dal Vasari *pittura divina*, con *maravigliose figure*, muove per argomento dalla leggenda di un Vangelo apocrifo, in cui si dice che alla Sacra Famiglia, estenuata dal viaggio, un palmizio si piegò ad offrire i suoi frutti e il terreno arsiccio s'aprì facendo zampillare una limpida fonte.

Dalla lieve e breve leggenda, il pittore ha saputo trarre uno dei più soavi episodi famigliari, e dar vita, tutt'intorno, alle cose.

Di contro alla penombra di una placida boscaglia, le tre figure della Vergine, del Putto e di san Giuseppe balzano come illuminate da un sole primaverile. Il Vangelo apocrifo dice che il palmizio si curvò spontaneamente; ma il pittore pensa che dovette abbassarne i rami una schiera d'angioletti, i quali infatti giungono a volo sul vaporare delle nubi, e, affaccendati e variamente intrecciati nel semicerchio superiore del quadro, o premono al disopra i rami o li trascinano in basso. I loro capelli biondi sono scossi dall'aria e dal moto, le loro carni sono d'una tenerezza insuperabile e si disegnano nelle parti d'ombra con lievissimi riflessi. D'uno si vede soltanto parte del volto, ma i suoi occhi arguti e vivaci bastano ad allietare.

Devesi certo alla perdita di tenui toni del chiaroscuro, avvenuta nel ripulimento cui il quadro è stato soggetto, se le gambe dei due angeli rivolti di schiena non si definiscono più con tutta facilità. È solo dopo qualche attenzione che si scopre esser la gambina destra dell'angelo dalle alette celesti, che passa sulla sinistra del suo compagno rovesciato indietro. Anche le nubi hanno perduta la velatura chiara, che doveva renderle d'un colore di perla, ed ora si mostrano troppo turchine e senza trasparenza.

San Giuseppe, trattenendo con la sinistra alzata le lunghe ed acute foglie della palma, si sporge con un largo passo verso Gesù e gli offre i dàtteri staccati. Egli appare qui soddisfatto d'aver assunta una parte precipua; d'esser, cioè, uscito da quella dimessa cui, nelle *Sacre Famiglie*, l'aveva confinato l'arte sino allora.

Dal lato artistico, questo bel vecchio ricorda gli Apostoli della cupola del Duomo, così nella sobrietà ond'è trattato il nudo come nell'eccessivo svolazzamento delle vesti turchine e del manto aranciato.

Gesù, bambinello di quattro o cinque anni, lungo, sottile, elegante, coi fini riccioli biondi ondeggianti sino alle spalle, sta appoggiato ad una gamba di Maria. Mentre mette la sua destra nella mano di san Giuseppe per prendere i dàtteri (è bello assai il contrasto dei toni delle due carni) si ripiega indietro, mostrando alla madre di voler bere ed indicando perciò la *scodella* ch'Ella porge ad un fanciullo inghirlandato, simbolo della fontanella sgorgata per incanto, perchè la riempia d'acqua. Nell'atto, Ella trattiene, con la sinistra il velo giallo che ha sulle spalle perchè non le scivoli giù e, nello stringerlo contro la sottoveste rossa, ne lascia intravvedere il colore. Queste attenzioni spontanee non la distolgono affatto dal guardare il figliuoletto con tale un dolce chinar di capo ed un sorriso così intimamente sentito, da destare in chi guarda un vero senso di felicità.

Lontano, dietro a san Giuseppe, si scorge illuminato dal sole un angelo, cui i capelli scendono d'innanzi al volto, occupato a legare l'asino ad un ceppo d'alberello.

LA CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA

Ed ora passiamo alla più vasta opera del Correggio.

Sino a quasi tutto il secolo xv la Cattedrale di Parma conservò nell'interno la caratteristica nudità delle chiese romaniche. Sugli altari erano naturalmente tavole o trittici; qualche affresco, ordinato da persone devote, si vedeva nelle pareti delle cappelle; il transetto era in qualche parte decorato; ma il tempio, nel suo grande complesso, ossia nelle vòlte delle tre navi, nelle pareti di quella centrale, nella cupola e nel presbiterio, era ugualmente grigio e calmo a tutto vantaggio delle linee architettoniche. Nè traccia alcuna doveva restare più delle

pitture, che avevano ornata la facciata e che fra' Salimbene ricorda narrando che Guidolino da Enzola s'irritava quando i monelli le bersagliavano coi sassi. Ma con l'avvicinarsi del 1500, fra gli splendori del Rinascimento, si sentì il bisogno che la Cattedrale non rimanesse inferiore, per decoro e ricchezza, alle altre chiese della città che s'andavano ornando. Cominciò ad aver pitture dello Zarotti, del Caselli e dell'Araldi e scolture di Gian Francesco d'Agrate e di Filippo e Damiano da Gonzate. Potè anche allietarsi d'una deliziosa tavola di Gian Battista Cima da Conegliano; ma, data la vastità e l'importanza del tempio, ben modesto dovette apparire questo parziale vestimento artistico.

La rifioritura improvvisa del ricco ed elegante convento di S. Paolo, il rapido e maraviglioso sorgere e adornarsi del monastero e della chiesa di S. Giovanni Evangelista, l'incalzare sollecito dei lavori di S. Maria della Steccata, mossero finalmente l'animo dei Fabbricieri del Duomo, i quali, rotto ogni indugio, decisero che anche la loro chiesa dovesse, internamente, essere coperta di pitture e non sfigurare al cospetto delle altre.

Il 3 novembre del 1522 assegnarono gli affreschi della cupola, del presbiterio e dell'abside al Correggio, che lavorava in S. Giovanni; diciotto giorni dopo stesero tutti i contratti per le decorazioni del transetto: ossia della vòlta, crociera e nicchia dell'altare della *Natività* col Parmigianino; della vòlta, crociera e nicchia della cappella Bernieri detta *del Ferro*, col Ròndani; della vòlta e crociera della cappella Montini, con l'Anselmi; finalmente il 20 dicembre assegnarono all'Araldi le pitture di due spartimenti della vòlta della nave maggiore.

Purtroppo la minor parte soltanto di questi lavori fu compiuta o conservata. Il Parmigianino, il Ròndani e l'Araldi nulla fecero. Il primo anzi se ne andò a Roma. Il Correggio decorò la cupola, ma non cominciò neppure gli affreschi del presbiterio e dell'abside. Due anni dopo la sua morte, ne fu incaricato Giorgio Gandino del Grano. Ma anche costui morì senz'avervi dato principio e tutto passò a Girolamo Mazzola Bedoli. Anche dei lavori assegnati all'Anselmi (il quale nel

1548 assunse pure l'impegno dei dipinti della cappella del Popolo e di due crociere della navata grande) alcuni scomparvero per danni del tempo e dell'umidità, o furono ricoperti e ridipinti; altri non furono eseguiti come quelli della cappella del Popolo, operati alcuni anni dopo da Pomponio Allegri.

Dunque nel giorno 3 novembre 1522, in presenza di Pascasio Beliardi e Galeazzo Garimberti, canonici della chiesa di Parma, del magnifico Scipione della Rosa, *eques auratus*, tutti fabbricieri, e di tredici sacerdoti, il notaio Stefano Dodi stese la convenzione con maestro *Antonio da Corigio pittore presente e stipulante*.

La dichiarazione autografa del Correggio, sulla quale fu compilato il rogito e che si vede tuttora inserta in esso, è questa: « Visto diligente il lavoro che per hora solo, con le Vostre Signorie mi pare, piacendo a quelle, di patuire, che è pigliando quanto tiene il coro, la cupulla co' suoi archi et pilli, senza le capelle, et diritto andando al Sacramento, fassa, crosera e nicchia, con le sponde, e ciò che di muro si vede in la Capella in sino al pavimento, et trovatolo circa a 150 pertiche quadre, da ornar di pitura con quelle istorie che mi seranno date, che imitano o il vivo o il bronzo o il marmo, secondo richiede a i suoi lochi e il dover della fabrica, et le ragioni e vageza di essa pittura, e ciò a mie spese de 100 ducati de oro in foglio et de colori e dell'ultima smaltada, che sarà quella dove io pingerò sopra. Non si potrà con l'honore et dil loco e nostro fare per manco di ducati 1000 de oro et con il commodo de queste cose: 1, prima de i ponti; 2, de le inserbature; 3, delle calcine da smaltare oltra a lo inserbare; 4, di un camarone o capella chiusa per far li disegni ».

Come dignitose quelle parole del Correggio « Non si potrà con l'honore et dil loco e *nostro* fare per manco di ducati 1000 de oro ! » Egli dunque conosceva il proprio valore e lo dichiarava. Non disprezzava, come si ha da una falsa tradizione, l'opera propria. E questa intima coscienza di meriti reali, questa ingenua semplicità nel manifestarla, sono altrettanto belle ed ammirabili, quanto brutte e fastidiose le pensate umiltà dei *ciarlatani della modestia* e le vanterie dei piccoli e degl'illusi.

Eppure quella cifra di 1000 ducati è scritta sopra un'altra cancellata di 1200. L'autografo è anche per questo interessante. Rivela una discussione sostenuta dal Correggio coi Fabbricieri. Mentre egli fa notare la vastità e la difficoltà del lavoro e il tempo necessario a compierlo, gli altri espongono che le finanze della Fabbrica non consentono di più. Ma come il buon pittore può resistere alle sollecitazioni di Scipion della Rosa e al pensiero della miriade d'angeli e di santi che potrà sbrigliare per la luminosa conca ? Egli s'arresta pensoso; poi, come rassegnato, si dà per vinto; riprende la penna e, sotto lo sguardo attento dei presenti, segna due tratti sul « 1200 » e v'appone sopra il numero 1000.

Però, come abbiam visto, per molto ancora ei dovette lavorare nella chiesa di S. Giovanni Evangelista e in altre opere, cui è forse da aggiungere la *Santa Caterina leggente* di Hampton Court. Anche è qui da notare che il 26 agosto 1525, essendo apparse alcune crinature nella chiesa della Steccata, il Correggio fu chiamato con altri artisti a studiare e a suggerire i provvedimenti e parimente incaricato, insieme a Jacopo di Filippo da Gonzate e a Marc'Antonio Zucchi, di fornire il disegno dell'altar maggiore e de' suoi ornamenti. I Fabbricieri del Duomo non affrettarono, comunque, il lavoro preventivo di risarcimento della cupola. Solo infatti il 23 novembre 1523, commisero a messer Jorio da Erba di ristaurarla, tanto fuori che dentro, comprese le colonnette e le pilastrate del ballatoio all'esterno, e di scrostarla internamente « piccarla tutta », e smaltarla. Al rogito steso allora da Galeazzo Piazza, oltre a Scipione Montino della Rosa, era presente Alessandro Araldi.

La nota del primo pagamento fatto al Correggio è del 29 novembre 1526. Egli dichiara d'aver ricevuto in presenza di D. Nicolò dei Gotti figlio di Rolando, sindaco e procuratore dei Fabbricieri della Chiesa Maggiore di Parma, 76 ducati d'oro in oro e soldi 13 imperiali per conto della prima paga della pittura della cupola consistente in 275 ducati.

Un altro documento fa fede che il 17 novembre 1530 gli furono dati altri 175 ducati d'oro per il resto del secondo termine del prezzo convenuto. E basta.

Lo smarrimento di molti libri e di molte carte dell'Archivio della Fabbrica del Duomo non consente che si possa fare una storia minuta di quegli affreschi del Correggio. Soltanto, oltre ai pochi documenti citati, si ha un ricordo del 1551, registrato nel libro dei debitori e dei creditori della chiesa, in cui si dichiara che gli eredi del nostro pittore dovevano restituire 140 lire imperiali, avute in più, essendo egli morto prima d'aver condotto a perfezione il lavoro.

Guardiamo la cupola nel suo complesso.

Nei pennacchi stanno seduti, tra fumi ed angeli, quattro santi. Le dodici figure gigantesche degli Apostoli, in atto d'assistere attonite all'Assunzione della Vergine, sorgono diritte dalla sovrapposta cornice ottagona, ai lati delle finestre tonde e di contro a una finta balaustrata. Su questa poggiano otto grandi candelieri (uno ad ogni angolo) tra i quali si muovono ventinove adolescenti. Sopra di loro è una spaziosa zona di nubi, poi una grande corona di figure, una ghirlanda d'angeli e di santi che si affollano intorno all'Assunta che sale al cielo mentre un giovine angelo scende ad incontrarla.

Guardiamo alle parti. Sopra i capitelli dei piloni che reggono la cupola e nello spessore degli archi, nei quali ricorre una greca, si veggono diverse figure a chiaroscuro. Quelle del sottarco, rispondente al presbiterio, sono di Girolamo Mazzola Bedoli, le altre del Correggio.

Rilevano di una tinta chiara giallognola con ombre arieggianti al bistro, sopra un fondo ad ornamenti simmetrici, e rappresentano sei giovinetti con vesti discinte, reggenti festoni di fronde. La buona conservazione di questa parte del dipinto dimostra ancora la speditezza, la succosità e la fusione della tecnica correggesca, senza più titubanza di sorta. Il colorito delicato, dolce, meno caldo di quello dei chiaroscuri della cupola di S. Giovanni, rivela quanto armonico fosse il senso cromatico del pittore, essendo l'intonazione generale della cupola del Duomo meno densa dell'altra. Le pieghe delle stoffe sono divenute incomposte e gli atteggiamenti sono trascesi nell'« agitazione », ma lo studio delle parti nude è d'una bellezza sobria e sicura, nonchè di un'animazione allora assoluta-

mente nuova. Ai pennacchi concavi il Correggio ha dato l'aspetto della valva del pettine di mare, e ne ha chiuso intorno le frappe con altre conchiglie (le quali formano una ghiera pressochè simile a quella delle lunette di San Paolo), modo non raro nelle terrecotte emiliane del Rinascimento.

Sotto questi pennacchi o nicchie, vaporano dal basso in alto i fumi dell'incenso, che, illuminati dal vertice appaiono chiari nei profili superiori, poi (discendendo), ombrati d'un lieve color viola; cupi, infine, o grigi presso all'incontro degli archi. Su di essi si muovono liete turbe di bimbi e d'adolescenti e siedono i Protettori di Parma.

Nel pennacchio, a destra di chi guarda l'abside, sta *sant'Ilario* vescovo, in càmice chiaro e pianeta gialla, col volto e lo sguardo rivolti in basso e la destra in atto d'indicare l'altar maggiore. Uno dei sette giovinetti qui dipinti, passandogli sotto, volge in alto la faccia per contemplarlo, e stringe la mano a un suo compagno. Altri intorno reggono il pastorale, la mitra e il libro.

Sei angeli, in parte celati tra i vapori, si veggono nell'altra nicchia. Uno a cavalcioni d'una nube tondeggiante avvalla gli occhi alla chiesa, un secondo prega a mani giunte, due altri, ripiegati di schiena, indicano *san Giovanni Battista*, giovine e biondo, che, fra le braccia e sul raccolto manto rosso, tiene il candido agnello.

Sotto l'austera figura di *san Bernardo degli Uberti*, seduto di profilo con la destra al petto e il libro aperto sulle ginocchia, stanno due giovinette nude, nel primo fiorir delle forme. L'una, vagamente seduta, con le gambe abbandonate nel vuoto, è accarezzata dai fumi che le passano d'innanzi; l'altra, coi capelli d'oro legati in treccia, le giunge dietro col moto di chi placidamente nuoti. Fra di loro, con le braccia dischiuse e il piccolo manto verde, mosso dal vento, è sceso un angelo che piega il capo sulla spalla sinistra verso l'osservatore. Dovremo riparlare di lui più avanti, rivedendolo in figura di Ganimede! Ma a chi guarda? che cosa vede? perchè ride quel delizioso puttino sprofondato col corpo nei vapori, d'innanzi all'angiola seduta? Egli sorride all'angelo del pennacchio opposto, reg-

gente la pianeta e il pastorale di sant'Ilario, e questi, a sua volta, corrisponde a lui volgendosi sul fianco e sorridendo. Ah, monelli, nemmeno dunque il silenzioso mistero del tempio può tenervi in contegno!

Altri sette angeli stanno vicino all'Apostolo *san Tommaso*, sereno vecchio dalla barba e dai capelli bianchi, ravvolto nel largo manto giallastro, e con nella sinistra l'asta della lancia. Gli reggono la fiaschetta, il giglio, un ramo di palma, ed altri simboli. Una solenne attenzione sembra dominare questo gruppo meno lieto, meno sorridente degli altri.

Negli angoli, formati dalla curva delle quattro nicchie, pendono, sostenuti dai veli attorcigliati, ricchi festoni di fronde e di frutti come uva, pomi, pere, melograne, nespole, pigne e grosse radici al modo mantegnesco, ma più spedito e largo. Finalmente, nei lati dell'ottagono, intermedi ai pennacchi e intorno alle finestre del tamburo, si veggono chiaroscuri di tono diverso. Un po' freddo è l'ornamento dei quattro fori con fronde e una sfinge che guarda in alto: caldi invece sono i laterali con fogliami e putti (a cavallo di delfini) i quali reggono cornucopie ricurve o stringono, come piccoli e robusti Ercoli, il capo a un serpe. Quantunque la composizione presenti soltanto due diversi disegni alternati, pure l'uso immediato e disinvolto del pennello, le varietà fisionomiche e altre, pur lievi, differenze sul piegare d'un braccio, d'una gamba o della testa, arreca uno speciale sentimento a ciascuno di quei putti, che dal chiaroscuro non prendono nulla di scultorio, ma restano altrettanto vivi come quelli a colore.

Sopra una stretta cornice di macigno dorato, il Correggio ne ha dipinta una a finto marmo assai larga, la quale è di tal rilievo da illudere l'occhio più esperto. È solo infatti, salendo alla cupola, ed esaminandola da vicino, che la si scopre eseguita di pittura. Ad ottenere un simile risultato, giova molto aver egli con la linea superiore d'essa coperto un po' il tondo delle finestrelle (che, viste dal basso, sembrano veramente rientrare) nonchè la parte inferiore delle figure, con risultanza prospettica già suggeritagli dal tondo mantegnesco che vedesi al sommo della Camera degli Sposi. Col mostrare

maggiore o minor parte delle gambe degli Apostoli, egli ha raggiunto, rispetto al moto di quelle figure, l'effetto di farle parere più o meno avanzate verso l'abisso, senza che l'aggetto d'una cornice vera le copra, in certi punti di vista, più ch'egli non volesse.

Il pittore s'era accorto, a proprie spese, di un tale inconveniente rispetto alla figura del vecchio san Giovanni, nella cupola frescata prima. Aveva, cioè, veduto che dalla vera cornice essa restava talora pressochè interamente nascosta, e compreso che, dipingendo anche la cornice, il problema prospettico riusciva sotto ogni riguardo risoluto.

Non altrettanto felicemente superò, invece, un secondo problema. La necessità di distribuire le dodici figure degli Apostoli negli angoli dell'ottagono, lo costrinse ad aggrupparne otto in quattro coppie e a lasciare isolate le altre. Ora, perchè le coppie non alterassero col loro maggior volume l'equilibrio della composizione, egli fece le figure isolate più mosse; le fece, anzi, agitate, disordinate, appunto perchè dovevano da sole occupare lo scompartimento riserbato, negli altri casi, alle coppie. Queste, perciò, si mostrano più composte per posa e con maggior ordine di vesti. V'hanno quindi gruppi assai belli, come quello dei due Apostoli che, guardando in alto, si tengono per mano e l'altro dell'Apostolo di profilo che si avanza stendendo con dignità la destra, seguìto dal vecchio compagno che dischiude le braccia.

Ma la nostra ammirazione, se per alcune di tali figure, sempre di una tecnica e di una vita poderose, è condizionata, prorompe invece spontanea ed entusiastica per gli adolescenti pressochè ignudi che stanno sulla balaustrata, di contro all'azzurro del cielo o al grigio delle nubi.

Eccoli diversamente prostrati, seduti, reclinati, diritti, sollevati, porgere grandi coppe metalliche o alzar navicelle, raccogliervi a piene mani le rèsine da versare sul fuoco dei candelabri; ridestare i profumi nei turiboli, odorarsi le mani ancor polverose d'incenso, ardere alla fiamma crepitanti rami di ginepro, conversare raccolti guardando la chiesa, sporgersi al di fuori verso il cielo, tutti superbamente formosi e lieta-

mente soddisfatti della missione di tener desti quei fuochi di festa e di sollevar, sotto alla gloria di Maria assorgente, immense nubi di vapori odorosi. Eppure anche l'ispirazione di questa magnifica zona del vasto e maturo affresco del Correggio muove (con buona pace dei patrocinatori del viaggio di lui a Roma) non da « motivi » o esempi michelangioleschi o raffaelleschi, bensì da una gloriosa opera del Mantegna, e precisamente da quella parte del *Trionfo di Cesare* (imitata anche in un disegno costiano della libreria della chiesa di Cristo in Oxford), dove giovani, ignudi o quasi, stanno tra ben otto alti candelabri, ed uno, anzi, ne attizza la fiamma.

Ma il moto tranquillo delle figure dei pennacchi e il moto vivace e gaio di quei giovinetti sparsi per l'alto ballatoio, cessa a un tratto per trasformarsi poi in un volo vertiginoso, in un affollamento tumultuoso presso alla Madonna che (in veste rosa, diffuso manto celeste e, al petto, un velo giallo) sale con le braccia aperte e con lo sguardo al cielo irradiato di luce d'oro.

Gli angeli ed i putti, agitando i fiorenti corpi, l'accompagnano nel tripudio. Alcuni suonano la mandola, il liuto, i piatti, il cembalo, la tibia, il flauto; altri cantano osannando felici: altri, commossi all'ebrezza trionfale, si abbracciano od accostano le labbra per baciarsi, e s'addensano sopra, sotto, intorno a Lei; s'aggruppano, si rincorrono, s'affondano col capo nelle nuvole, n'escono improvvisi, raggianti, con le braccia tese, quasi pazzi di gioia. Taluni sono d'una bellezza e d'una leggiadria, insuperabili. I loro occhi sfavillano, le loro bocche ridono, le ciocche dei capelli biondi svolazzano mosse dall'aria e dal moto, i loro corpi palpitano e fremono. Nel lato della ghirlanda di nubi opposto alla Vergine, gli angeli sono più radi e si veggono di tutto scorcio salire fendendole in un volo verticale quasi li incalzasse il desiderio di precedere l'arrivo di Lei all'Empireo ed assistere al suo incontro con l'Eterno Padre.

Al di sopra un popoloso consesso di santi e di beati, seduti in cerchio, assiste adorando all'ascensione di Maria e delle turbe angeliche che l'accompagnano. Nè fra la loro letizia mancano

gli arditi accenni alla tragedia biblica. Eva, tendendo la destra, mostra all'Assunta il pomo onde peccò: « Sali a Dio, sembra esclamare, o mistica Colomba. Tu hai cancellata la colpa mia; Tu hai riparato al peccato originale ! »

E tra la folla si veggono Abramo con Isacco e Giuditta che si è trascinato dietro l'esangue capo di Oloferne. Abramo ricorda che l'obbedienza a Dio può giungere sino al delitto; Giuditta ricorda che il delitto per la fede può esser santo. Anche David tiene per la chioma l'enorme e squallido capo di Golia in prova che nessuna forza umana può resistere al braccio armato dal cielo.

Le figure s'addensano sempre più affondandosi nei vapori d'oro: sono vecchi dai capelli bianchi, uomini vestiti di armi o di manti leggieri, giovinette col capo nei veli, fanciulli ignudi. Chi giunge le mani in preghiera, chi le solleva al cielo, chi accenna col dito, chi conversa col vicino, chi contempla estatico, chi saluta, infine, il sospirato arrivo della Madre divina.

E in mezzo a tutti cala, precipita anzi ad incontrarla un messo di Dio, sogguardandola dall'alto e alzando le braccia in atto di affettuosa adorazione.

Chi ammira lungamente dalle alte finestrelle sente man mano l'anima agitarsi nella maraviglia. Per poco non ode oscillare, sotto la volta, liete grida; per poco non fantastica che se il vertice della cupola dovesse aprirsi, tutti, angeli e santi, col fremito di un volo di colombi, sfuggirebbero e salirebbero al cielo.

L'esecuzione di questo affresco colossale è anche più fina e delicata che non quella della cupola di San Giovanni. Ogni tratteggiamento è scomparso nelle figure e appena se ne riscontra qualcuno sovrapposto a secco nelle parti d'ombra per rinforzarle. Le tinte delle carni hanno perduto molti dei gradi rossastri per un maggiore sviluppo o una diffusione più concorde dei toni alabastrini che salgono a certe luci quasi bianche. Le ombre sono ottenute senza gradi eccessivi, cosicchè hanno una trasparenza incantevole e un giuoco di riflessi, che lasciano leggere il modellato come nelle parti illuminate, e dànno l'illusione che fra una figura e l'altra circoli liberamente l'aria.

Nullameno, benchè debba credersi che per molti danni le figure abbiano perduto del rilievo originale, dubitiamo assai che il lavoro, anche nella sua prima freschezza, potesse riuscir tutto chiaro e *leggibile*. Spiègasi quindi che un canonico del Duomo, acuto e mordace, appena scoperta la pittura dicesse che gli pareva un *guazzetto di rane*. Il Tiraboschi si affretta a chiamar questa tradizione « una favola ridicola »; ma la singolarità dell'impressione e alcune parole di Bernardino Gatti detto il Soiaro ci fanno fermamente ritenere che il motto sia storico. Il Gatti, che decorò la cupola della Steccata, in una sua lettera scritta solo venticinque anni dopo la morte del Correggio, suo maestro, accenna appunto a malevole critiche fatte a questo grande per il lavoro della cupola « E sapete quello che fu detto al Correggio nel Duomo ! »

A buon conto, con tale motto il nostro pittore non ebbe se non quello che è riserbato a coloro che precorrono per forza d'ingegno i contemporanei. Le folle malvolontieri riconoscono e confessano di non comprendere una cosa che si elevi dal comune. S'adirano contro coloro che non si fermano al loro livello, disposte poi ad esaltarli morti, quando il pensiero dell'artefice, sopravvivendo al corpo, si sarà faticosamente imposto. Il Correggio, nella coscienza di ciò che aveva compiuto, dovette sentirsi punto, e forse, più che dalla critica, dall'arguzia. Sembra capirsi dalle parole del Sojaro ed anche dal fatto che non riprese gli altri lavori della chiesa e d'allora in poi se ne visse quasi esclusivamente in Correggio. Il nome del canonico, che salutò con quella frase lo scoprimento d'un'opera immortale, per suo vantaggio non è rimasto alla storia. Ma se d'ogni maggiore opera poetica si può trarre un'allegra parodia, se d'ogni bel volto si può disegnare una piacevole caricatura, perchè non riconoscere anche che quel « *guazzetto di rane* » è un motto di arguta felicità, degno di chi, non riuscendo a districare un complesso intreccio di membra ignude, correva col pensiero ad un piatto che forse non gli dispiaceva?

Non sappiamo se gli altri canonici fossero del suo avviso. Certo è che quell'uomo fece nascer la favola « che avessero disegnato, prima ancora che dal Correggio si finisse il lavoro,

di cancellarlo interamente ». Li avrebbe dissuasi Tiziano giunto a Parma con Carlo V, del quale si racconta che « dopo avere contemplata lungo tempo taciturno ed immoto quella cupola, esclamasse: *Rovesciatela, empitela d'oro, nè ancora sarà pagata a dovere* ». Così le leggende s'affollano intorno ad essa.

E' una fiaba infatti che per risolvere tanti scorci il Correggio si aiutasse con alcune figurine modellate in creta dal Begarelli; com'è una fiaba che Cristina di Svezia, non credendo che la cornice superiore fosse dipinta, facesse alzare un palco per salirvi e sincerarsi toccandola con mano.

La cura, e la fretta, onde i Fabbricieri provvidero alla conservazione della cupola, palesano che, se anche lo splendore della pittura non fu tutto e subito compreso, non tardò però molto a destare una degna ammirazione. Si trova infatti che nel 1533 si cominciò a ricoprirla esternamente di lastre di rame e di piombo e che i lavori di riparo si spinsero sino al 1539.

L'abbondanza, comunque, di copie in disegno e a colori di parti d'essa dimostra come presto si diffondesse la fama dell'insigne opera. Il Vasari ne scrisse per primo: « Pare impossibile ch'egli potesse non esprimerla con la mano, ma immaginarla con la fantasia, per i belli andari dei panni e delle arie ch'ei diede alle pitture ». Soggiunge che a Girolamo da Carpi parve « lavoro straordinario il bellissimo scorcio della Madonna che sale in cielo, circondata da una multitudine d'angeli ».

Il più alto grido d'ammirazione fu però lanciato dai Carracci. Il 18 aprile 1580 Annibale scriveva ad Agostino: « Non potei stare di non andar sùbito a vedere la gran cupola, che voi tante volte mi avete commendato, ed ancora io rimasi stupefatto in vedere una così gran macchina, così ben intesa ogni cosa, così ben veduta di sotto in su, con sì gran vigore, ma sempre con tanto giudizio e con tanta grazia, con un colorito che è di vera carne. O Dio, che nè Tibaldo, nè Nicolino, nè, sto per dire, lo stesso Raffaello non vi hanno a che fare! »

D'allora in poi, specialmente per la forte falange dei pittori della scuola bolognese, Parma divenne la mèta di un pellegrinaggio costante, ritenuto indispensabile, e la cupola del

Duomo, il saggio maggiore e migliore che l'arte italiana avesse prodotto e il tipo che ogni pittore di senno doveva seguire. Lo Scannelli vi scoprì « in eccellenza epilogato, ciò che in altre parti è stato dai migliori maestri disperso »; nè l'entusiasmo scemò nei secoli seguenti, tantochè Giambattista Tiepolo, contemplandola, per poco non sentì scossa la sua fede in Tiziano e in Paolo Veronese, e il Mengs riassunse tanto accordo di lodi nelle parole « È la più bella di tutte le cupole che siansi dipinte prima e dopo di lui ». Luigi Tiech, celebre e fecondo poeta tedesco, cantò del Correggio: « Qual genio ti ha dischiusi tanti tesori ? Tutte le imagini del mondo ti si fecero incontro e ti si gettarono amorosamente nelle braccia. Qual tramestio festoso quando gli angeli ridenti ti porgevano la tavolozza, e spiriti sublimi ti stavano innanzi nella loro nobiltà come modelli ! Nessuno dica d'aver veduta l'Italia, nessuno si vanti di conoscere i sublimi segreti dell' arte, se te non ha veduto e il tuo Duomo, o Parma ! »

L' ULTIMA PALA D' ALTARE

Come abbiam detto, durante i grandi lavori della cupola del Duomo di Parma, e specialmente nei mesi invernali, nei quali l'opera d'affresco sospendevasi o rallentava, il Correggio aveva dipinto diversi quadri, fra cui la *Madonna del san Girolamo*, la *Madonna della Scodella* e *La Notte*. Subito dopo attese alla *Madonna del san Giorgio*, per l' Oratorio o Scuola di San Pietro Martire in Modena.

S'è visto come nel disegno, conservato anch'esso nella Galleria di Dresda, sia accennata pure la cornice architettonica. Se, come affermano il Mengs e il Ratti, essa non era di legno, nè di pietra o stucco, ma dipinta sul muro o dallo stesso Correggio o da qualche suo discepolo, allora acquista maggior probabilità l'ipotesi del Pungileoni, il quale ritiene il quadro compiuto nel 1532, trovandosi nella cronaca del Lancellotti che appunto nel febbraio di quell'anno fu decorato l'oratorio. Ad

ogni modo questo basta, insieme a' criteri artistici, per ritenere il quadro eseguito nel 1531.

Di contro a un arco, dal quale si vede la campagna, sorge un'alta base su cui siede la Madonna in veste rossa e manto celeste, col Figliuoletto sollevato tra le braccia. Questi, con uno sguardo e un riso pieno di desiderio, tende le braccia a un gruppo turrito di edifici, esprimente Modena, gruppo che san Geminiano, in ricco abito vescovile, si atteggia a sollevare dalle braccia dell'angelo divinamente bello, che lo regge, per offrirlo a Gesù.

La Vergine intanto, fiorente di gioventù e di bellezza, coi capelli ondeggianti sulle spalle, reclina il capo dall'altro lato e porge attenzione a san Pietro Martire, il quale, col gesto indicante la chiesa, mostra d'intercedere pei devoti. Egli ha il coltello fitto sul capo, ma quasi tutto coperto dai capelli, e il pugnale, fitto nel petto, appena sporgente dalle pieghe del mantello. D'innanzi alle figure di quei santi, appaiono interamente le altre di san Giorgio e di san Giovanni Battista. Il primo, vestito dell' insegne cavalleresche, con la lorica argentea e il manto rosso, sta col corpo mezzo volto di schiena e con la faccia allo spettatore. È una figura eroicamente concepita nella fisonomia aperta e nella posa calma e forte. L'occhio ha grande e pensoso, la fronte larga, la barba appena nascente, i capelli abbondanti e ricciuti: un tipo giovenilmente nobile e vigoroso. Nella tranquillità del gesto, onde tiene la sinistra al fianco, la destra alla lancia, e un piede sul capo reciso del drago, s'indovina la gagliardia latente, pronta a sprigionarsi nella lotta. Anche è bene indovinata l'omissione del fantastico e tortuoso corpo del drago che, introdotto nel dipinto, o avrebbe ingenerata confusione o sarebbe stato costretto a modeste proporzioni. Il pittore ne ha messa la sola testa, la quale, nella sua enorme grossezza, lascia pensare alla paurosa mole del mostro ucciso.

Vien da ricordare i versi danteschi:

Vedi oggimai quant'esser dée quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.

San Giovanni Battista, con la crocetta, volgendosi all'osservatore, alza la destra per indicargli la Vergine e Gesù. La sua figura d'adolescente sano e formoso, piegasi, con grazia, sulla gamba sinistra, il cui piede poggia sul primo gradino del trono. La pelle e il manto rosso, stretti da una corda ai fianchi, si muovono con abbondanza lasciando le braccia e le gambe quasi del tutto scoperte. Nulla però in lui dell'ascetismo rigoroso, conveniente al Precursore. È un giovine bello, giocondo, robusto, felice, dal riso faunino.

Davanti alla base, quattro puttini, di forme molto floride, si trastullano con le armi di san Giorgio. L'uno, in mezzo, cerca di trarre la spada dal fodero; mentre altri due, più indietro, sollevano l'elmo per metterlo in testa all'ultimo che, presentendone il peso, si appoggia a una gambina del vicino e si rannicchia con una grazia che muove a riso. L'episodio diverte infatti anche l'angioletto che sostiene il modello della città di Modena. Così nella mantegnesca figurazione della *Condanna di san Giacomo* vediamo un putto essersi coperto dell'elmo del vicino soldato.

Intorno a questi bambini lo Scannelli raccolse un motto di Guido Reni, il quale ogni qualvolta incontrava un Modenese gli chiedeva « se quei putti d'Antonio da Correggio erano divenuti grandi, e se più si ritrovavano in quella tavola di S. Pietro Martire, dove li aveva lasciati, perchè dimostrandosi vivi e di carne animata non poteva credere, che fossero per stare in una tal forma ».

Tanto intreccio di figure, pei vantaggi delle luci e delle penombre, distribuite con una felicità unica, si scioglie e s'intende perfettamente. Si deve appunto alla trasparenza, alla penetrazione dell'aria tra quei corpi, se è possibile la chiarezza in simile affollamento di cose. Il Guercino, copiando il quadro, conscio di non poter raggiungere tanta « ariosità » sentì il bisogno di allargare gli spazi tra figura e figura. Del resto, come può immaginarsi, anche la parte architettonica corrisponde all'abbondanza delle forme sottoposte. Nei due angoli o peducci, laterali all'arco che si apre di fronte e nella cui chiave è una testa di cherubino, si sporgono, dietro ai festoni di

fiori due figure (a chiaroscuro giallo lumeggiato, simulante l'oro) di giovinetti, i quali a guisa di cariatidi, sostengono un tessuto d'arbusti e una ghirlanda mantegnesca di fronde e di frutta. Questo fondo ritrae parte di un ambiente quadrato risoluto in alto in una apertura circolare, ombreggiata di verdure intessute. Finalmente, al di là dell'arco, è la campagna: qualche albero, qualche edificio e, lontano, la curva delicata di un colle.

In questo dipinto, che può considerarsi l'ultimo d'argomento sacro fatto dal Correggio, troviamo la semplicità di certi motivi usati da lui ne' suoi primi lavori e specialmente nella *Madonna del san Francesco* compiuta sin dal 1515. Sembra che l'anima dell'artista s'arrestasse un attimo come spaventata d'innanzi agli ultimi ardimenti pittorici, e sentisse un qualche rimpianto per il passato, un invito alla compostezza tradizionale. Con tutta probabilità egli dipinse quella tavola in Correggio, dove addolorato dalla perdita della moglie e disgustato dagli epigrammi e dalle critiche, si ritirò certo verso la fine del 1530. Là, presso i vecchi genitori, nella sua modesta, ma tranquilla casetta, tra i suoi bambini e i suoi concittadini, presso a Veronica Gambara, nella calma dei larghi e piani orizzonti padani, dovè sentire il bisogno di trasfondere la pace dell'anima e del luogo anche nelle opere sue, e di tornare alle antiche visioni.

Certo l'ampiezza della forma, la forza del colorito e il valore tecnico non potevano retrocedere; ma non si può negare che la *Madonna del san Giorgio* non sia quella, tra i quadri sacri, che presenta la disposizione più semplice, quasi simmetrica e tradizionale. Nell'arco che s'apre in fondo, nelle pose dei santi e anche in certi particolari, come lo sgabello sotto i piedi della Vergine e l'angioletto di chiaroscuro che lo regge addossandosi alla base, vibrano lontani ricordi.

Poco prima della morte il Correggio aveva promesso al magnifico dottor Alberto Panciroli di Reggio di dipingergli una tavola d'altare e ne aveva già ricevuto in acconto 25 scudi d'oro. Il padre del pittore li restituì il 15 giugno 1534.

Le due tèmpere su tela, che si conservano nel Museo del Louvre, erano, in origine, fra gli oggetti d'arte posseduti da Isabella d'Este.

Il *Vizio* seduto ai piedi d'un grande albero, si torce per strappare i legami che lo stringono ai tronchi. Delle tre donne, che gli stanno intorno e che nelle chiome hanno serpentelli attorcigliati, l'una gli accosta alcune vipere inalberate che trattiene nelle mani; la seconda gli rintrona le orecchie soffiando fortemente in un zuffolo; l'ultima lo inceppa ai piedi. Il Mengs dice che la prima è la *Coscienza* che lo rimorde; la terza l'*Abitudine* che lo imprigiona; l'altra la *Gioia* che lo accarezza col suono. È certo invece, che da nessuna il Vizio riceve tanto fastidio quanto da quella *Gioia* che gli fischia all'orecchio! È quindi più probabile che costei sia la *Coscienza* che lo tormenta con l'acuto sibilo del rimprovero; che quella, armata di serpi, sia la *Passione*, e, come s'è detto, la *Consuetudine* la terza che l'avvince. In basso, sorge con mezza figura un arguto satiretto che tiene in mano un grappolo d'uva.

Altre tre figure femminili stanno intorno alla *Virtù* che siede armata e calpesta coi piedi un drago. La *Gloria* alata le si libra sopra per incoronarla d'alloro. Da un lato le siede una donna, simbolo delle Scienze terrestri e divine, che con la sinistra indica il cielo e con l'altra volge un compasso sopra un globo ed ha un puttino d'appresso; dall'altro, una nobile figura di profilo che, col morso, la spada, la pelle di leone e il serpentello intrecciato nei capelli, esprime le quattro virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza. In alto, in una aureola di luce, passano a volo tre giovinette suonando e cantando. Nel fondo, al di là d'una parete intessuta di fronde al modo mantegnesco, si stende una larga vallata.

Una tèmpera non compiuta, esprimente la stessa composizione, si trova nella Galleria Doria-Panfili di Roma. La parte

bassa è abbastanza segnata anche con le tinte; ma delle tre giovinette superiori, due sono appena indicate coi contorni. Sino a pochi anni addietro, nessuno ha dubitato della sua autenticità. La si considerava una replica sicura del Correggio, e tale era l'opinione di persone come il Mengs, il Mündler e il Meyer che la disse « indubbiamente originale ».

Venne il Morelli a turbare tanto accordo. Trovò la tela d'aspetto moderno, le pieghe delle vesti ruvide e pesanti, i capelli rozzi e malfatti, il fanciullo che sta presso la *Virtù* antipatico e smorfioso, il colorito poco trasparente e, in alcune parti, con toni da porcellana. Avanzò pertanto l'ipotesi che potesse essere una delle copie (rimasta incompiuta) dei pezzi più preziosi della collezione del banchiere Jabach, ch'egli stesso, come svelò il Mariette, faceva fare a Gian Battista e a Michele Corneille, al Pesne, al Massè e al Rousseau.

Ora noi, dopo un esame lungo ed accurato della tempera della Galleria Doria, torniamo all'opinione antica. La tela che il Morelli dice « d'aspetto moderno » è fine e vecchia tela di rensa; le pieghe delle vesti, delicate e molli; il fanciullo, delizioso nella sua tenera smorfietta; il colore, frutto di lievi velature. Ci piace quindi di trovarci d'accordo con Adolfo Venturi che la proclama più bella che la tèmpera del Louvre; e perchè il lettore si trovi in grado di giudicare offriamo del prezioso dipinto, oltre alla riproduzione dell'insieme, quello di parecchi particolari.

Ma altre considerazioni sono da fare. Le due tèmpere stavano ai lati della porta di quello dei Gabinetti ch'era decorato dai dipinti del Mantegna, del Costa e del Perugino. Nell'inventario, èdito da Carlo D'Arco, si legge: « Dui quadri posti dal capo de la porta ne la intrata di mano del già Antonio da Coregio, in uno de' quali è dipinta l'istoria d'Apolo et Marsia, ne l'altro è tre Vertù cioè Giustizia, Temperantia et Fortezza, le quali insegnano ad un fanciullo misurare el tempo, a ciò possa esser coronato di lauro ed acquistare la palma ».

Ora è da notare che le due tèmpere del Louvre, sopra una larghezza di 86 centimetri hanno un'altezza di metri 1,41, mentre quella Doria, larga ugualmente, è alta quasi dieci cen-

timetri di più. Dunque non si sarebbe potuta incastonare nel posto destinato, e perciò è nostro avviso che il Correggio, o per aver sbagliato misura o per averne ricevuta una diversa, interrompesse il dipinto dopo averlo poco più che abbozzato e lo rifacesse nelle debite dimensioni.

Anche dobbiamo dissipare ogni incertezza circa l'autenticità del *Ganimede* di Vienna, messa in dubbio perchè la figura del giovinetto frigio è identica a quella d'un angelo che vedesi nel pennacchio della cupola del Duomo, in cui è effigiato san Bernardo. Certo il bellissimo angelo non appare tanto pronto a sostenere la parte di coppiere degli Dei. L'adattamento pittorico non è perfetto. Nessuno spavento in lui dell'esser carpito e portato in alto dall'aquila che maschera Giove. Inoltre, le pieghe del manto sollevato dall'aria, non convengono a chi, come lui, sale dalla terra, e non discende dal cielo. Infine, la luce che illumina il Ganimede è ugualmente disposta che nell'angelo, quantunque su di lui si libri il grande corpo dell'aquila, che dovrebbe in parte adombrarlo.

Ma quale maraviglia, sia lecito dire, *aerea*, nella figura rapita, e bellezza nel paese montuoso visto dall'alto, e vigoria nell'aquila e tenera agilità nel cane bianco che guarda stupito il suo padrone rapito per l'aria ed ulula!

Certo al Correggio o a qualche suo committente piacque che l'agile abitatore del Paradiso salisse pure a beare l'Olimpo. Il nuovo adattamento non altro dimostra se non ch'egli fu prima angelo e poi Ganimede, e che l'opera è circa del 1530 o di poco posteriore e quindi, su per giù, contemporanea alla *Io*.

Io, ninfa di Tessaglia, sacerdotessa del tempio di Giunone, tornava dall'aver visitato il proprio padre. Giove la vide e commosso di quella giovine e superba bellezza, le svelò la sua passione come sovrano del mondo e del tuono. *Io*, alla proposta d'amore, fugge spaventata per le campagne d'Arcadia; ma Giove la insegue, la incalza, la raggiunge, la ravvolge di dense nebbie, e, convertito o meglio celato in una nuvola, le è sopra. È questo momento di dolce spasimo che il Correggio ha saputo rendere con un'arte incomparabile, ad un tempo audace e decorosa, senza cioè inverecondia alcuna.

Io seduta, anzi alquanto rovesciata, sopra un piccolo gibbo del suolo, sul quale è gettato con « cercata trascuranza » un lino candido, si vede di schiena; ma la testa si ripiega voluttuosamente indietro con gli occhi illanguiditi, e la bocca aprentesi, come un fiore, al bacio di Giove, il cui volto si disegna lieve tra i vapori cenerognoli. I capelli biondi raccolti a ciocche e riuniti al sommo del capo lasciano scoperta la bella e luminosa fronte. Ma tutte le parti di quel nudo incantevole fremono di piacere. Il piede destro, sollevato, ha il pollice teso e le altre dita ripiegate con moto contrario; il piede sinistro appoggiato a terra si contorce; la mano destra sembra chiudersi trepida; il braccio sinistro gira intorno e cerca di premere a sè la nube nella quale s'intravvede, oltre al viso, la mano del Nume spòrta sotto l'ascella di lei.

Un alberello insinua qua e là le sue fronde tra i delicati fumi. Dietro a *Io*, accostata al ripiano, cui ella appoggia le reni, è una grande ànfora, al di sotto della quale scorre tra i sassi un'acqua limpida. È forse il fiume Inaco, da cui l'avventurata ninfa ebbe i natali. Da destra una cerva sporge il capo per dissetarsi all'onde.

È assai bello il modo col quale l'artista ha risoluto il problema di mantener quasi tutta scoperta la figura di *Io* pur simulandola assorta nell'amplesso di Giove convertito in nube. La figura di lei, di grandezza naturale, tiene pressochè intero il dipinto. Eppure, nel solo cenno misterioso al volto e alla mano del Nume e nel vaporar lento delle nubi che adombrano il cielo, si sente la solennità vaga e indistinta della favola antica.

La *Danae*, ora a Villa Borghese, è il solo quadro correggesco d'argomento mitologico che si trovi in Italia. La dolce figlia d'Acrisio, ignuda, di forme delicatamente verginali, abbassa il volto verso Cupido; il quale, seduto a' pie' del talamo, solleva il candido lino, che la copre in parte, perchè tutta vi si raccolga la pioggia d'oro, in cui s'è trasformato Giove e che la farà madre di Perseo. Due amorini, stanno in basso, a destra, intenti ad arrotare la punta ai dardi, di cui hanno vicino una faretra piena. Da un'alta finestra si veggono un edifizio diruto e le colline delicatamente digradanti.

La voluttà di *Danae* non trascende nell'ebbrezza, ma resta come spiritualizzata nella pura, ingenua e delicata compostezza delle forme, ed ha in sè qualcosa di classicamente composto che le dona un fascino indefinibile. L'esecuzione non è piccola causa dell'attrattiva di questo quadro per il maraviglioso impasto e fluidità delle tinte « che non sembrano poste col pennello, ma fuse insieme come la cera dal fuoco ». I rapporti delle luci, emergenti quasi insensibilmente dalla scala cromatica, si succedono con un equilibrio perfetto in concordia a tutto il resto del dipinto. Sembra che nella figura della Danae non ci sia nemmeno colore, tantochè il suo mirabile torso, degno d'esser contrapposto a quello d'una Venere antica, guardato da vicino nasconde all'occhio i diversi piani, che tosto si disegnano se l'osservatore si ritrae al punto di dominare l'intero quadro. Allora, il nudo, sollevato per toni d'oro pallido, sul bianco delle lenzuola, mostra man mano i diversi piani del modellato. Sulla testina sorridente s'innalza un tenero volume di capelli d'oro, un fascio de' quali le scende sulla spalla. A tali bellezze non corrispondono forse il braccio destro che esorbita di misura e di robustezza, e il sinistro che si stacca dal busto con soverchia tortuosità.

Cupìdo guarda in alto alla nube e all'oro che ne piove, quasi adorando la presenza del Nume e persuadendo la fanciulla argiva ad accoglierlo lietamente in grembo ed a tenersi avventurata dell'amore inspirato al Padre degli Dei. Le carni morbide della sua gamba sinistra s'allargano premendo il letto, sul quale sta seduto.

Nel seno di Danae batte la maggior luce: tutto infatti è disposto all'intorno perchè quell'accentramento luminoso non sia disturbato. La nuvola in alto è d'un colore calmo, giallognolo, come se l'oro, ond'è turgida, la tingesse co' suoi riflessi; il cielo è placidamente velato; le ali di Cupìdo quantunque cangianti, hanno valori tenui; sino i due puttini in basso, perchè non usurpino nulla della fulgidezza circoscritta, sono di tinte più basse e più calde.

Eppure, nè il quadro della *Io*, nè quello della *Danae* così pieni di splendore e di vita conservano la forza e la venustà

originali. La *Io* è piuttosto patita nella parte sinistra: la *Danae* è tormentata da infinite screpolature ed ha un ginocchio ristaurato. I loro danni però appaiono sopportabili, quando si pensa allo stato cui purtroppo è ridotta la *Leda*, oggi custodita nella Galleria di Berlino. In essa, oltre alla testa di lei rifatta dallo Schlesinger, si debbono lamentare diversi ristauri, specialmente nell'unione delle tele.

Ai piedi di un largo gruppo di alberi e sopra un risalto della riva, che sporge nel fiume Eurota, è seduta *Leda*. Come in *Danae*, le sue carni emergono lucenti sul sottoposto lino. Con un braccio s'appoggia, dietro, al suolo: con l'altro afferra l'ala d'un lascivo cigno, il quale le si comprime al ventre e allungando il becco, avido di baci, striscia sensualmente col collo tra le mammelle di lei. Pure il Lübke la dice: « la più innocente della specie », poichè la formosità gentile del suo corpo è causa, come nella *Danae*, che l'ebbrezza sua appaia temperata e decente. La nuova testa, quando si pensa alla difficoltà di metter mano a un quadro del Correggio, sembra abbastanza riuscita: ma il sorriso è cercato, freddo, senza la spirituale animazione che vibra nel volto di *Io* e di *Danae*, tantochè non sarebbe male tentar di rifarla sull'esempio dell'antica copia che si conserva a Madrid.

Nella trattazione del soggetto il pittore s'è tenuto poco o nulla alla favola. *Leda* figliuola di Tespio, re d'Etolia, e moglie di Tindaro re di Sparta, piacque tanto a Giove, che decise trasformarsi in cigno per sorprenderla, mentre senza sospetto si bagnava nell'Eurota, e ripararle in seno, come fuggendo d'innanzi alla complice Venere, convertita in aquila.

Il peccato mitologico, nel lavoro del Correggio, non è concesso soltanto a Leda, ma esteso alle compagne che si trovano con lei nel bagno. I cigni sono argomento di lascivi trastulli per tutte.

A destra, infatti, dove il fiume s'insena nell'ombra del bosco, una giovinetta, immersa nell'acqua sino ai ginocchi, fa sorridendo, un gesto raccolto, l'ultimo forse suggerito dal pudore che cede, contro il cigno che nuotando coi piedi e veleggiando con l'ale aperte, l'insegue con voglie nefande. Abban-

dona il bagno un'altra bella creatura, e già, con un ginocchio alla riva, e con gli occhi lucidi ancora delle recenti emozioni, si volge al cigno che l'abbandona a volo quasi per esprimergli riconoscenza per il diletto da lui procuratole. A terra sono due ancelle completamente vestite. L'una, con sopravveste celeste, appoggiata con le mani al monticello, ride guardando curiosa al cigno assalitore che nuota; l'altra vestita di rosso, alza con le braccia un candido lenzuolo in atto di coprire la fanciulla uscente dall'acqua. Dal lato opposto v'ha chi saluta musicalmente le fugaci ore del piacere. Cupìdo, deposto il turcasso, gode a toccar la cetra mentre d'innanzi a lui due putti suonano rozzi corni, l'uno seduto a terra, l'altro ergendosi con una posa così infantilmente pretenziosa, che muove a riso.

Indubbiamente, anche così com'è, questo quadro, per la moltitudine e la varietà delle figure, l'importanza del paesaggio, va considerato come il più notevole fra quelli mitologici. Le forme femminili hanno tutta la bellezza e la grazia del tempo in cui il corpo, pur conservando la fiorente solidità verginale, è per la prima volta scosso dai diletti dell'amore. È, ripetiamo, una sensualità spiritualizzata, quale nessun pittore al pari di lui, nè prima nè dopo, ha saputo esprimere.

È certo invece che, negli ultimi mesi di sua vita, il nostro pittore attese a preparare per il Gonzaga alcuni cartoni con gli *Amori di Giove*, che forse dovevano servire per arazzi. Alla morte del Correggio, Federico sollecitò inutilmente il Governatore di Parma, Alessandro Caccia, perchè glieli ricuperasse dagli eredi o cercasse di riavere cinquanta ducati di cui, non ottenendo i cartoni, rimaneva creditore.

La prima lettera del Duca (12 settembre 1534) comincia: « Maestro Antonio da Correggio pittore lavorava per me in molte cose »; e ciò conferma la testimonianza del Vasari che dice appunto i quadri mitologici, già descritti, dipinti per il Gonzaga. Questi insiste che si cerchino, si sequestrino e gli si mandino i pezzi cominciati. « Sono i miei (egli esclama) e nessuno vi può aver diritto sopra ».

Il Caccia cinque giorni dopo gli rispose affermando che

ogni indagine era riuscita vana e che conveniva cercare in Correggio, dove il pittore medesimo, od anche i figli avevan portate tutte le cose, salvo due casse in cui non s'era rinvenuto nulla. Un mese dopo il Duca di Mantova tornò all'assalto, insistendo perchè il Caccia ne facesse ricerca presso Scipione Montino della Rosa « avendo inteso che fossero in sua mano ». Il Governatore replicò dicendosi certo che quegli non li possedeva, e che anzi, sin da principio, era stato indirizzato precisamente al cavalier della Rosa, il quale gli aveva ripetuto non saper dove fossero.

Il povero Caccia era caduto in bocca al lupo, chiedendo i cartoni a chi forse li custodiva segretamente.

Così Federigo Gonzaga non riebbe i disegni e fors'anche nemmeno i danari!

LA MORTE DEL CORREGGIO

L'atto notarile del 1514, col quale gl'incaricati dei Francescani commettevano al Correggio il suo primo grande quadro del *S. Francesco*, fu fatto nella casa stessa del pittore, nella sua camera da letto, a pianterreno.

In quella casa, e forse in quella camera, dove le prime visioni dell'arte gli avevano arriso, egli, in età d'appena quarantacinque anni, vedovo da cinque, il 5 marzo 1534, al primo soffio della primavera, muore presso i suoi genitori.

I due poveri vecchi restano così nell'angoscia, custodi degli orfani di lui. Veronica Gambara abbrunata (dopo la morte del marito portò sempre il lutto) li visita. Ella sa la gloria del loro figliuolo e conosce le parole del conforto.

La malattia di lui non dovett'esser lunga. Poco più d'un mese prima egli fu testimonio all'istrumento dotale di Chiara da Correggio.

Il Vasari pensò o raccolse una curiosa fiaba: « Essendoli stato fatto in Parma un pagamento di sessanta scudi di quattrini, esso volendoli portare a Correggio per alcune occorrenzie

sue, carico di quelli si mise in cammino a piedi; e per lo caldo grande che era allora, scalmanato dal sole, bevendo acqua per rinfrescarsi, si pose nel letto con una grandissima febbre, nè di quivi prima levò il capo, che finì la vita ».

I lavori fatti dal pittore per Parma erano allora finiti e pagati da qualche anno; nè certo egli si trovava in condizioni così misere da dover compiere a piedi la strada, lunga più che quaranta chilometri, che corre tra Parma e Correggio; quando già, come abbiamo veduto, soleva provvedersi di cavalli. I documenti, inoltre, hanno provato che da qualche tempo si trovava in patria. E poi, quanto amena la storiella che facesse *un caldo tanto grande ch'ei ne andava scalmanato dal sole*, riferita al febbraio e alla valle padana, così assiderata in quel mese !

Dell'aspetto fisico del Correggio non si ha ricordo assolutamente sicuro, nè letterario, nè artistico.

È bensì vero che oggi si veggono ripetuti diversi ritratti che si pretendono fatti « a sua imagine e somiglianza »; ma in sostegno della loro autenticità non si rintraccia la più piccola prova. Si ha invece la testimonianza del Vasari, che, in questo caso è di grandissimo peso: « Ho usato, egli dice, ogni diligenza d'avere il suo ritratto, e perchè lui non lo fece, e da altri non è stato mai ritratto, perchè visse sempre positivamente, non l'ho potuto trovare ».

Nella Galleria degli Uffizi trovasi un ritratto (assegnato alla scuola del Correggio) d'uomo giovine e con la barba castana, nel quale fu tradizionalmente veduto l'aspetto del maestro. Ma poi altri lo cercò in altri volti, come noi dimostrammo in uno studio sull'argomento, ed ora si proclama autoritratto anche il dipinto recentemente acquistato da Lord Lee di Fareham !

Notizie incerte, per visi diversi ! Null'altro, insomma, che congetture.

Quanto al carattere morale del nostro pittore il Vasari scrive: « Fu molto d'animo timido (egli dice) e con incommodità di sè stesso in continue fatiche esercitò l'arte per la famiglia che lo aggravava; ed ancora che e' fusse tirato da una

bontà naturale, si affliggeva nientedimanco più del dovere nel portare i pesi di quelle passioni che ordinariamente opprimono gli uomini. Era nell'arte molto malinconico e soggetto alle fatiche di quella ». Poi, più avanti: « Desiderava Antonio, siccome quello ch'era aggravato di famiglia, di continuo risparmiare ed era divenuto perciò tanto *misero*, che più non poteva essere ». Ma queste notizie, per chi sa quali furono le vere condizioni economiche del Correggio, appaiono inattendibili e sono forse da mettere in fascio con quella della causa della morte di lui.

Ch'ei fosse avaro, non sembra, trovandosi che una sua larga transazione chiude una lunga lite intorno ad una eredità. Che fosse desideroso di risparmiare, può darsi. Forse il presentimento di morir giovane e il desiderio che la sua famiglia non restasse in una condizione modesta; forse il pensiero che le sue figliuole (di cui due morirono poi, in età tenera) non avrebbero dovuto andare a nozze senza dote e il suo Pomponio vivere del solo lavoro, forse la stessa indole ereditata dai genitori modesti, risparmiosi e preoccupati dei loro affari, gli consigliarono un senso di prudente economia, che, avvertito e male inteso da qualcuno, fu cagione ch'ei fosse tenuto per avaro, massime per la solita e strana pretesa che un artista debba essere disordinato, prodigo, fantastico.

Che, d'altra parte, il suo temperamento dovesse essere ombrato di una lieve tristezza, ossia *malinconico*, come dice il Vasari, può anche darsi. L'osservazione che l'arte sua è piena, oltre che di bellezza, di allegria non prova nulla, perocchè non è infrequente certa specie di *sdoppiamento* fra l'indole di un uomo e il carattere della sua produzione intellettuale.

Nè ad accrescere la sua tristezza, negli ultimi anni gli mancarono certo le cause; prima delle quali la morte della moglie. Però la frase del Vasari ch'ei « si affliggeva più del dovere nel portare i pesi di quelle passioni che ordinariamente opprimono gli uomini » può darsi che sia giusta. Dèdito interamente al lavoro, sempre attento a seguire i maravigliosi fantasmi del suo ingegno, assorto nelle bellezze che gli fiorivano sotto il pennello, ogni qualvolta un piccolo dispiacere lo disto-

glieva al mondo dell'arte per trascinarlo a contendere con gli uomini, il Correggio doveva sentirsi turbato come di fronte a una sventura. Mentre, forse, nella sua modestia non cercava la lode, pensiamo che sentisse e temesse molto il morso della critica anche se sciocca e dissennata. La facezia del canonico dovett'essere per lui eccessivamente amara.

In questa umiltà tacita, in questa sensibilità quasi paurosa, risiede certo la cagione per cui egli non cercò mai di provarsi con gli altri grandi artisti del tempo, nei centri maggiori della civiltà. Discreto, pago della sua sorte, senza ambizione, forse non sentì mai la più piccola invidia per gli altrui successi e fors'anche non pensò ch'egli li aveva uguagliati e, nel moto, nella luce, nel sorriso, anche superati. Il suo animo candido s'appagava dell'ammirazione affettuosa degli scolari e dei vicini, i suoi desideri e la sua attività si raccoglievano tutti nell'esercizio tranquillo e costante della sua arte. Francesco Algarotti scriveva nel 1761 ad Antonio Maria Zarotti: « E se ti manca la fortuna, perchè non sarai tu contento della tua virtù? Virtù finalmente non è un nome vano, ma ad ogni modo ti dà di che vivere e ti tiene piacevolmente occupato tutta la giornata. Così pure pensarono Correggio e Baroccio, l'uno de' quali non si mosse di Parma, nè l'altro di Urbino: assai più contenti e felici per avventura che i primi pittori dei re ».

Il sepolcro del Correggio in San Francesco fu, poco più d'un secolo dopo la sua morte, manomesso e distrutto!

L'ARTE DEL CORREGGIO

Ortensio Landi fu il primo ad avvertire la eccezionale personalità artistica del Correggio. Le lunghe incertezze della critica nell'assegnargli i maestri e le titubanze, superate da poco, nel determinare la scuola cui appartiene, provano più di qualsiasi affermazione, vecchia e nuova, che nell'arte sua gli elementi individuali sovrabbondano agli acquisiti. Anzi, se consideriamo i procedimenti concorsi allo sviluppo degli altri

maggiori artisti italiani, troveremo che ben pochi d'essi hanno saputo al pari dell'Allegri dare tanto sviluppo alle proprie attitudini e vedere il mondo delle cose in un aspetto e in una luce così singolari. Sotto tale riguardo egli non è paragonabile che a Leonardo e a Michelangelo, e forse ne esce dal confronto con qualche vantaggio, perocchè è certo che sono più riconoscibili le influenze esercitate dall'arte toscana è, in ispecie, da quella del Verrocchio, su Leonardo; e dall'arte di Jacopo della Quercia, di Donatello e di Luca Signorelli sopra Michelangelo, che non le influenze e del Mantegna e dei pittori emiliani sul Correggio. Di Raffaello e di Tiziano non è il caso di parlare, perchè l'evoluzione delle forme e del colore che condusse alla loro maniera, è di tutta evidenza.

Quante discussioni, invece, intorno allo sviluppo artistico dell'Allegri! Si pretese a lungo di scuola lombarda e in contatto con Leonardo; poi lo si vide in Mantova sotto il magistero del Mantegna; poi i neo-classici non permisero che si fosse sottratto all'influsso di Roma, ossia di Raffaello, del Buonarroti e delle opere antiche; poi, lo si tolse a Milano, a Mantova, a Roma, e lo si orientò verso Ferrara. Il Correggio temprò di fatto la propria natura e le prime nozioni emiliane nelle profonde linfe mantegnesche; attinse a Leonardo elementi di sorriso e di chiaroscuro; ebbe nozione indiretta dell'alta produzione romana; vide, con tutta probabilità, la *Santa Cecilia* di Raffaello a Bologna e la *Madonna di S. Sisto* a Piacenza, ma fu grazie al suo genio se spiccò il grande e magnifico volo.

Tale maravigliosa indipendenza sconcertò il Vasari. Egli, prima di visitare l'Emilia e vedere le opere del Correggio, era indubbiamente nella convinzione che l'arte là s'adagiasse tranquilla sulle formule quattrocentesche, e che il suo sviluppo non avesse proceduto e potuto procedere oltre all'opera del Francia e del Costa. Dal Vasari, che viveva fra Roma e Firenze, le scuole emiliane eran tenute in conto d'antiquate. Lo dimostra la leggenda da lui raccolta che il Francia s'accorasse sino a morire vedendo nella *Santa Cecilia* di Raffaello la condanna dell'arte sua, e più ancora lo dimostrano le parole dove,

con mal celata maraviglia, egli avverte che il Correggio attese perfettamente « alla maniera moderna ». Questo fatto era per lui così inaspettato, da lamentare che il pittore non fosse venuto a Roma, dove « avrebbe fatto miracoli e date delle fatiche a molti che nel suo tempo furon ritenuti grandi ».

Il rimpianto del Vasari non è stato naturalmente condiviso da quanti hanno creduto che la maggior parte della originalità del Correggio sia dipesa dall'isolamento in cui visse.

Le sue composizioni non seguono mai un alto svolgimento di pensieri e di fatti. La vita ch'egli esprime in ogni argomento non è tormentata da contrasti, ma si svolge concorde, e tutt'al più increspata appena dalle gradazioni d'uno stesso sentimento, ed è una vita svincolata quasi interamente dai rapporti realistici e storici.

Leonardo nel *Cenacolo* raggiungeva l'espressione di vari sentimenti umani anteposti alla divina rassegnazione di Gesù; Raffaello nelle Sale Vaticane riassumeva lo spirito della Corte papale del Rinascimento nella sua maravigliosa attività teologica ed umanistica, per cui avvicinava la *Disputa del Sacramento* alla *Scuola d'Atene*. La composizione talora era molto semplice, ma l'intenzione spirituale profonda. Nel Correggio l'accolta o l'affollamento delle figure è più caldo e più vivo; ma muove tutto da un'idea sola, da un concetto unico. Non sono diversi motivi che s'intrecciano; è un motivo cantato in mille voci.

Nella cupola di S. Giovanni Evangelista è il Redentore che sale tra gli Apostoli; in quella del Duomo, la Vergine che s'innalza fra gli angeli e i santi. Ebbene, anche in questi due vasti lavori, è la grandezza del *pittore* che s'impone e conviene ammirare, mentre il concetto resta uno solo, semplicissimo ed afferrabile a un tratto.

La differenza sembra anche maggiore se si considera l'opera del Correggio rispetto a quella di Michelangelo nella Cappella Sistina, dove la vita è ricercata e scrutata nel suo significato grave e fatale, dall'ora della creazione sino al giorno novissimo, con una intensità poetica che oscilla tra lo spirito biblico e il dantesco.

Il Correggio ha però di comune con Michelangelo la percezione immediata del soggetto come forma. In entrambi il pensiero, qualunque esso sia, non è dapprima puramente ideale e poi rivestito di forme con indagine e lavoro; ma nasce e si svolge ad un tempo con la rappresentazione plastica, per la potenza immaginativa degli effetti e per la sicurezza magistrale della mano. Tutte le impressioni, che la loro anima riceve, sono già artisticamente foggiate. Da ciò l'individualità e l'originalità dello stile. Ognuno d'essi, a seconda del proprio temperamento e della propria maniera, sprigiona dalla mente le sue figure e dà loro caratteri speciali che le dimostrano, sentite bensì dal vero, ma non intese per il mezzo immediato dei modelli. In questo sta anche la spiegazione del fatto che nè l'uno, nè l'altro ha eseguito, se non per rara eccezione, ritratti, nè a parte in quadri, nè inserti nelle vaste pitture, come pur fecero (e abbondantemente) Raffaello, Tiziano e infiniti altri. Nemmeno ricorreva, per vantaggio pittorico, allo splendore, che al suo tempo, offrivano i costumi e le stoffe sontuose. Ricordiamo di quali mirabili tessuti vestissero spesso i loro santi gli artisti contemporanei del Correggio; quali superbi manti gettasse Gaudenzio Ferrari sulle stesse Madonne; quale magnifica nota mettano, nel *Miracolo di Bolsena* di Raffaello, i portatori. Il nostro artista non usò che stoffe semplici e unicolori, pur ignorando che in tal modo seguiva il principio d'Apelle, di cui si narra che « veggendo Elena dipinta da un suo scolaro tutta adornata d'oro e di gioie, lo motteggiò, che, non sapendo egli farla bella, l'avesse fatta ricca, come quegli che per suo costume era nimicissimo di sì fatti ornamenti, amando la bellezza schietta e sincera ». Ed anche in questo il Correggio s'accordò con Michelangelo.

Ma (ovvio dirlo) tali criteri d'arte, comuni a quei due eroi, non recano somiglianza nelle loro produzioni. Troppi altri elementi concorrono a separarli: l'uno, grandioso, poderoso, austero; l'altro, semplice, chiaro, gaio.

Nella sobria umanità de' suoi nudi, nello splendore del colorito il Correggio avrà vantaggio sul Buonarroti; nella lieta disinvoltura, nel movimento e nella trasparenza supererà Raf-

faello; ma dovrà inevitabilmente sottostare a loro nella forza varia e concettosa delle figure, nella molteplice e significativa solennità delle composizioni.

Concesso tutto questo, ossia riconosciuta l'assoluta semplicità delle idee correggesche, si dovrà pur ammettere ch'ei seppe risolverle con una idealità sovrana e, quasi sempre, con insolita novità e una potenza che osiam dire lirica.

Eppure non è mancato chi ha voluto, oltre che di grandiosità, trovar mancanti d'armonia le composizioni correggesche. Forse non gli si è voluto perdonare l'indipendenza dalle forme tradizionali della simmetria o almeno dalla compostezza accademica. Chi gli rimproverò anche d'aver fatte le figure degli Apostoli, nella cupola di S. Giovanni, troppo grandi senza pensare ch'essa ne sarebbe parsa impicciolita, e le figure del Duomo troppo piccole, sì da ingenerare confusione. Non tutta ingiusta è tale osservazione, ma ci sembra assai probabile che il Correggio tenesse grandi le figure di S. Giovanni, data l'oscurità del tempio che le avrebbe rese invisibili qualora fossero state più piccole; e che, d'altra parte, le figure del Duomo non paressero tanto confuse quando la pittura era ancora in buono stato e non, come oggi, tormentata da ogni sorta di danni.

E' vero che il Correggio è soprattutto un *pittore*, anzi fra i grandi artisti italiani è *il pittore* per eccellenza. Ma per riconoscere questo non è necessario sminuire le altre sue qualità. Parleremo più avanti del suo disegno. Rispetto alle composizioni si arrivò a chiamarle poco interessanti, anzi « nessuna veramente bella ». Si aggiunse ch'egli « accomodò bene i suoi gruppi, ma fece i quadri per ispiegare le belle masse del chiaroscuro, piuttosto che per l'espressione propria degli assunti ».

Così all'idolatria di Raffaello si voleva inutilmente sacrificato il Correggio !

Non si pensava alla misurata e severa disposizione dei Dottori e degli Evangelisti nei pennacchi della cupola di S. Giovanni ed a quella degli Apostoli nella tazza sovrapposta; non si pensava alla lunetta della stessa chiesa, con l'Evangelista di Patmo, mirabile su tutto per il raccoglimento delle linee;

non si pensava alla novità trionfante della *Madonna del san Girolamo* e della *Notte*, contrapposta alla vecchia e pur ravvivata ubicazione dei santi, nel primo e nell'ultimo dei maggiori quadri d'altare da lui eseguiti, cioè nella *Madonna del san Francesco* e in quella *del san Giorgio*.

E' chiaro ch'ei non era preoccupato soltanto, come si è preteso, dell'effetto pittorico; ma che un concetto sensibile d'unità presiedeva alle sue decisioni artistiche. Lo si rileva anche dal bisogno che provava di dare un'attività a tutte le figure; di non metter, cioè, ne' suoi quadri comparse inerti, senza ragione. Nel riunire con un giuoco di pose tutto il sentimento d'un quadro; nel modo, che osiam dire maraviglioso, col quale seppe animare le mani e dar loro un'espressione consona al soggetto, egli fu maestro, e la cosa appare tanto più notevole perchè l'arte del suo tempo, con l'esplicazione della bellezza, cercava più spesso l'accordo delle linee che quello delle anime. Il numero delle figure, distribuite per l'effetto nei grandi lavori del tempo, è infinito.

Ora nel Correggio tutto si muove. San Giuseppe non è più il solito malinconico e tacito intruso; egli vive e partecipa alla gioia della Vergine, o raccoglie dàtteri per il Bambino, o lavora in disparte; gli angioletti non indugiano in contemplazioni o in distrazioni immote: cercano di dilettare Gesù, sfogliando libri, offrendo frutti; o aiutano i santi con l'abbassare i rami degli alberi fruttiferi o col legare l'asinello ai tronchi. I putti, lietamente sparsi ovunque, s'affaticano a regger modelli di città, volumi, pastorali, mitre, o si trastullano frugando nel vasetto della Maddalena, e vestendo le armi di san Giorgio.

Questa intensità di vita, dovendo esplicarsi con accordo delle parti, introduceva nella composizione un elemento di natura spirituale; e, perciò, la volontà d'esprimersi doveva essere nell'artista per lo meno ugualmente viva quanto la preoccupazione dell'effetto pittorico.

Nasce quindi il sospetto che la critica abbia qualche volta confuse la bellezza e l'armonia della composizione, con l'ampiezza e la profondità dei soggetti.

L'indole pittorica del Correggio si vede all'incontro mani-

festa nei disegni, i quali non costituiscono mai o quasi mai uno studio fine ed accurato dei particolari, una ricerca coscienziosa e rigida dei contorni; ma sono semplici impressioni, rivolte al doppio scopo di fermare l'atteggiamento delle figure e l'effetto della luce e dell'ombra, ossia le masse.

Dapprima, infatti, non furono tenuti in molta considerazione. Il Vasari, che ne possedeva alcuni, scriveva: « Se Antonio non avesse condotte l'opere sue a quella perfezione che le si veggono, i disegni suoi (sebbene hanno in loro una buona maniera e vaghezza e pratica di maestro) non gli avrebbero arrecato fra gli artefici quel nome che hanno l'eccellentissime opere sue ». Naturalmente col diffondersi della fama del maestro, crebbero la loro ricerca e i loro prezzi.

Sull'esordio del secolo XVIII, Giuseppe Pinacci notava: « Circa ai disegni, sono stimati tutti, quando sono di maestri primari per la serie, dico tutti li antichi: per studio e diletto, solo quelli dal Mantegna in qua: e li disegni di stima sono, quando sono di opere concluse e ben conservati. Circa poi agli studi, come panni, piedini, manine, e altre cose solo accennate, anche che siano di valent'uomini, sono studi solo pei pittori, ma non di molta stima; e di questi vi sono solo tre autori, che ogni segno che sia veramente loro, si stima, e si stima per la rarità e sì per il suo gran nome, cioè Michelangelo, Raffaello e Correggio. Ogni cartuccia di questi vale ».

Quasi nello stesso tempo lo Zanetti, parlando di disegni ad un amatore d'arte, esclamava: « Ella che è d'un finissimo gusto, saprà guardarsi da questi che commendano ed esaltano sino alle stelle una cosa che vale due baiocchi e con mille giuramenti e mille spergiuri vogliono farla diventare di Tiziano, del Correggio e di Raffaello ». Ma a questi nuovi giudizi contribuiva un indirizzo nuovo di ricerche e di criteri, che non era dei vecchi raccoglitori, i quali incettavano i disegni unicamente per istudio. Lo scopo di acquistare schizzi per giudicare l'artista ne' suoi primi pensieri e ne' suoi pentimenti, ossia nel procedimento dell'opera, sorse col seicento e va certo messo con le cose buone di quel secolo che ebbe in arte coscienza e campioni grandissimi. In un piccolo e ignoto libercolo, il ge-

suita Annibale Leonardelli, movendo da un concetto di Plinio, scrisse: « Le pitture di buona mano lasciate dagli autori imperfette, si hanno in grande stima ed in molta considerazione, perchè in loro si scopre ciò che non si vede espresso dai colori, ma rimase ideato nella mente de' morti dipintori. Quelle tele abbozzate, quei lineamenti imperfetti, quei disegni interrotti fanno intendere il bello, che la dotta mano meditava al compimento dell'opera; e mettono in chiaro l'occulto dei pensieri, che non fu permesso ai pennelli condurre ad integrità di lavoro ».

Ma le trascuranze de' piccoli schizzi o ricordi, compensate spesso da tratti d'una vita immediata e d'una vigoria che incanta, non sono state rimproverate al Correggio, quanto la maniera del suo disegno nelle grandi opere.

Il Vasari nella prima edizione delle *Vite* accusa indirettamente il Correggio di non aver *profondamente disegnato*, poichè se il suo disegno fosse stato buono come il suo colore, egli avrebbe *fatto stupire il cielo ed empire la terra di maraviglia.* Lodovico Dolce parlò in modo più chiaro: « È vero che fu più bello coloritore, che disegnatore ».

Gettato questo giudizio sin dalla metà del cinquecento, si venne naturalmente ad ora ad ora ripetendo ed esagerando sino al Sandrart e al Mengs che disse il disegno del Correggio grande e dilettevole, ma poco giusto.

È singolare però, che, rispetto a tale accusa, sia quasi sempre sopravvenuta una specie di resipiscenza. Il Vasari nella seconda edizione del suo libro soppresse quel giudizio, e il Mengs finì per scrivere che la taccia data al nostro pittore di poca esattezza nel disegno era, rigorosamente parlando, falsa. « È bensì vero ch'egli non scelse gli oggetti di forme così semplici, come gli antichi, nè muscoli così risentiti come Michelangelo, nè fece pompa d'intelligenza dell'ignudo, come la scuola fiorentina; ma fuori di questo, egli disegnava correttissimamente gli oggetti, che aveva scelti da rappresentare, nè in veruna delle sue opere originali si trova cosa da poterlo riprendere di scorrezione ». Non possiamo nello stesso modo sorprendere in contraddizione anche il Dolce, ma quando un trattatista, sia pure dell'aureo Cinquecento, dice che il Cor-

reggio non superò Giulio Romano se non nel colorito e nella gentilezza, possiamo senz'altro abbandonare la sua opinione.

Si potranno fare rari appunti sullo sviluppo maggiore o minore di certe parti di alcune figure, come, ad esempio, trovar piccolo il braccio sinistro del Redentore che incorona la Madre, e grande il destro della Danae; ma quando lo scopo della critica non sia che quello di giudicare un artista, non nel complesso dell'opera sua, bensì in certe minuzie frugate con la lanterna, nessuno reggerebbe ad essa, poichè nessuno al mondo è senza difetti, e solo la retorica può permettersi di chiamare Andrea del Sarto « senza errori ».

L'appunto poi diventa anche più ingiusto se, più che la debolezza parziale d'alcuni particolari e l'oscurità di certi scorci od intrecci, si prendono per scorrezioni l'indefinitezza dei contorni, e la libertà delle sue linee senza ostentata ricerca anatomica e senza calligrafica continuità di profilo. Considerando invece, come si deve, la conoscenza che il Correggio dimostra del corpo umano liberamente sciolto ne' suoi moti più singolari e ne' suoi aspetti più nuovi; considerando l'infinita varietà onde ha risolto il giuoco delle estremità, con centinaia di piedi veduti da ogni parte e di mani piegate in mille guise, congiunte talora a grappoli, si resta addirittura ammirati e s'entra nella convinzione che nemmeno Michelangelo si è proposti ed ha superati tanti problemi.

E la maraviglia infatti è stata tale da far nascere una leggenda.

Lo Scannelli, che la raccolse per primo, scrisse che a' suoi tempi correva voce che il Correggio si fosse procurato dei piccoli modelli plasmati da un suo amico e che voltandoli d'ogni parte ne rilevasse gli scorci. La leggenda fece fortuna, e fu ripetuta. Lo scultore, che per lo Scannelli era semplicemente « un parziale amico che a quei giorni operava sufficientemente il rilievo », tardò poco ad essere indicato col nome e il cognome di Antonio Begarelli. Il Ratti, a sua volta, ampliò tanto il racconto che per poco non stimò il Begarelli l'autore della cupola del Duomo ! « D'ogni cosa (egli dice) formò al Correggio i modelli di creta vestiti, e di rilievo, e gli costrusse perfino

il zoccolo che gira intorno alla cupola, acciocchè potesse in tutto osservare i più rigorosi effetti del vero ». Ma v'ha di più. Sempre secondo il Ratti, il pittore Giuliano Traballesi (vissuto fra il 1727 e il 1812) studiando a Parma avrebbe trovato « nella soffitta della cupola uno di quei modelli ! »

Chi guardi come la facoltà di risolvere gli scorci si manifesti, per l'esempio del Mantegna, sino nei primi lavori del nostro maestro, come la si sviluppi e grandeggi man mano nei quadri e negli affreschi che precedono la cupola del Duomo; chi consideri come non una delle cento e cento figure sia uguale all'altra e, soprattutto, come il chiaroscuro e il valore delle tinte abbiano una precipua importanza nella risoluzione degli effetti, non può a meno di maravigliarsi che la fiaba dei modelli di creta, sòrta un buon secolo dopo la morte del Correggio e, sulle prime, in forma ipotetica, abbia potuto estendersi ed esser tenuta per una verità.

E' certo, invece, che a risolvere il problema intralciato delle movenze, l'aiutavano costantemente l'attenzione ai moti delle figure umane, la ritentiva degli effetti veduti, lo spirito d'induzione. Il suo pensiero interno risolveva le *incognite* degli scorci, come se d'innanzi a lui un ciclope afferrasse, con la poderosa mano, corpi nudi e li lanciasse in alto per dar modo all'artista di sorprenderne le pose. Qui la sua altezza, nell'esser cioè, come dice il Vasari, « grandissimo ritrovatore di qualsivoglia difficoltà ».

Il predominio sentimentale dell'opera sua è tenuto dalla lietezza. Ciò non esclude ch'egli, nell'esprimere il dolore e l'austerità, non abbia talora raggiunto il fine quanto e meglio di altri artisti contemporanei. La contrazione angosciosa del volto di Maria, la rassegnazione dolorosa di quello di Gesù, la fede estatica di san Placido, l'ispirazione di san Giovanni Evangelista, lo provano. Ma quello che a lui riesce, è il dolore individuale, non la tragicità della scena. Una testa, una figura, magari un gruppo recano l'impronta dell'angoscia, ma il dramma non si diffonde loro d'intorno. Sembra che il Correggio, non avesse voglia d'indugiare su gli argomenti tristi e cercasse di risolverli prestamente. Così succede nella *Deposizione* e nel

Martirio di san Placido, che, pure avendo parti grandemente espressive e nullostante la bellezza « moderna » dei fondi, restano nel complesso tra i quadri meno gradevoli del maestro.

Ma, quale slancio, quale grido di gioia, quand'egli può abbandonarsi alla vita trionfante, al sorriso, all'ebbrezza!

Michelangelo, sempre grandioso e sempre sdegnoso, poche volte sorrise e poche volte fece sorridere le sue figure. Finita la statua di Giulio II sentì chiedersi se l'aveva modellata in atto di benedire o di maledire. Spirito alto e generoso, egli trasse lo sdegno dai conflitti che prima lacerarono l'Italia a brano a brano, poi, abbattendo le libertà della patria, condussero all'incoronazione di Carlo V, festosamente consacrante la servitù d'Italia. Egli fu l'artista del grave e del sublime.

Raffaello, nella classica compostezza delle forme, insinua il carattere suo angelico, ombrato di mestizia. Spesso le sue Madonne sembrano guardare il figliuoletto con infinita tristezza, quasi ne antiveggano la fine dolorosa, turbate da indefinite e fugaci apparizioni del Calvario.

Più profonda varietà di sentimenti intimi ritrae Leonardo, il favorito della natura. Anzi a lui per primo è dato « ritrarre il sorriso della felicità interna, la leggiadria dell'anima ». Ma egli rivolge il cuore e la mente a tutti i problemi dello scibile, vuole abbracciare l'universo: disegna edifici, immagina macchine, studia il corso delle acque, i giuochi della luce, la struttura delle piante, gli usi degli animali, il volo degli uccelli, l'anatomia del corpo umano e del cavallo: egli cerca dovunque e in ogni cosa il bello, cerca di esporlo con perfezione tecnica; grande nell'arte, ferma ed intravvede infiniti problemi scientifici, « poeta e profeta dell'estetica e del sapere ». E, appunto per questa sua indole universale, divide l'attività sua in molte cose, e muore lasciando poche pitture psicologicamente e tecnicamente magnifiche, ma dove non sono risoluti tanti atteggiamenti del corpo, e l'espressione dell'anima non è sviluppata con tutta la pienezza cui perverrà il Correggio.

La gioia intima è da quest'ultimo infatti rappresentata con tale un incanto, una completezza, una spontaneità, che si comunica agli osservatori. Il Vasari, Annibale Carracci, Gui-

do Reni l'avvertirono sin dal secolo XVI, trovando che i suoi puttini spirano, *vivono e ridono con una grazia e verità, che bisogna ridere con essi.*

L'abbondanza dei puttini, sparsi da lui in ogni sua opera, non è infatti che l'effetto della sua tendenza all'espressione artistica del piacere e della grazia. Nessun pittore è quindi riuscito a dipingere quelle piccole creature con pari verità di forme e di spirito, con pari conoscenza delle loro pose ingenuamente semplici e leggiadramente grottesche, quantunque, dopo di lui, palazzi e chiese di mezza Europa ne siano stati invasi da gaie frotte.

Notammo già come tale sfrenata espressione di gioia, viva, calda, potente, vertiginosa, abbia condotto ad un eccesso di movimento, ossia all'*affollamento tumultuoso* della cupola del Duomo. Però l'osservazione non può calcolarsi che come impressione soggettiva, perchè non si può certo muover rimprovero al Correggio d'aver soddisfatto al bisogno del suo sentimento, all'esplicazione della sua capacità, della sua *virtuosità.* Michelangelo eccedette nell'anatomia, perchè, divenutone esperto, sentì come la necessità di mostrar la sua scienza. Il movimento fu dunque pel Correggio, quello che fu l'esercizio plastico pel Buonarroti. Non potè infatti trattenersi dall'usarlo eccessivamente anche nei chiaroscuri, che dovevan simulare statue o gruppi, e che perdettero, per tal modo, la loro « immobilità scultoria ».

Ma la fortuna maggiore del Correggio fu d'aver ottenuta la giusta espressione della soavità e della grazia, senza oltrepassarne i limiti e cadere nel manierato e nel lezioso. La struttura robusta e sana delle sue figure lo salvò, ed i forti pittori della scuola bolognese mostrarono d'accorgersene quando si ribellarono a confrontare il Parmigianino al Correggio, trovandolo troppo *lontano* per averne esagerata la grazia e *alterata la purità nelle attitudini e proprietà nelle positure.*

La diffusione dei medesimi genietti nelle opere d'argomento sacro e in quelle d'argomento pagano, la espressione soave di godimento predominante nelle une e nelle altre, la esecuzione medesima, hanno procurata al Correggio anche la taccia

di non aver distinto a dovere gli Dei peccaminosi dell'antichità, dai santi della nuova religione, e d'avere troppo accomunato fra di loro l'amore della vita.

La confusione dei termini e il lato debole del confronto sono evidenti.

Certo non è possibile cercare nei santi del Correggio la profondità e la sincerità del senso religioso. Appena ne' suoi primi lavori, nei quali olezza ancora il soave profumo dell'arte quattrocentesca, si scorge qualche tratto d'espressione ascetica e contemplativa.

Può anche farsi, se si vuole, un' eccezione per le teste di san Placido e di santa Flavia; ma nulla più, poichè le stesse figure drammatiche della Vergine svenuta, di Gesù morto, e qualche altra non destano il senso dell'adorazione, ma quello della pietà verso il dolore umano. Non si vorrà però incolpare il solo Correggio di un difetto o meglio di un sentimento che caratterizza quasi tutta l'arte del suo tempo, divenuta sensuale e cortigiana da mesta, semplice e compunta, massime per la conquista di molti elementi tecnici. Egli indubbiamente fu più « mondanamente *lieto* » degli altri artisti, ma non perciò introdusse scandalose novità nell'arte. L'ideale alto e severo di Michelangelo e di Raffaello, la solennità di Tiziano, la magnificenza di Paolo, la terribilità del Tintoretto, in contrapposto alla semplice, quasi ingenua, naturalezza di quasi tutti i dipinti del Correggio, fecero vedere in quest'ultimo una colpa eccessiva d'umanizzazione.

Però se anche il Correggio, per la scelta de' suoi argomenti liberamente conformi al suo spirito, si attenne meno degli altri alla sensibilità cristiana, non si vorrà nullameno confondere l'espressione delle sue Vergini con quelle delle sue dee mitologiche, il casto sorriso, cioè, della Vergine del san Girolamo con quello sensuale di Danae, il calmo assopimento della Zingarella col sonno voluttuoso d'Antiope, la pura compiacenza della Madonna della Scodella con lo spasimo di Io. La differenza v'è chiara e distinta, ma certo non la vedrà chi, dopo aver contemplata l'ebbrezza delle femmine pagane, si volgerà alle Madonne, e invece di cercarvi in ognuna la buona e soave

madre, vi cercherà la mistica ed alta creatura « termine fisso d'eterno consiglio », e solleverà la solita questione dell'arte religiosa e moralizzatrice.

L'arte è soprattutto forma, e la sensualità che si rimprovera a certi pittori come la spiritualità ascetica, onde altri sono lodati, non è, spesso e per molto, che un risultato del tipo pittorico e della tecnica. Quanti inni si sono alzati al sentimento soave e mistico delle pitture trecentesche, da chi non ha tenuto conto che quel sentimento deriva in gran parte dalle forme e dal colore irreali.

Sono proprio le effigi bizantine o quelle del trecento, più lontane dal vero, che dalla grande folla dei devoti sono ritenute prodigiose. Esse appaiono tali, ai credenti, quanto più s'allontanano dalla realtà, dai caratteri normali dell'uomo e della donna. In ciò che non è umano, molti scoprono il sovrumano; in ciò che non è naturale, veggono il divino.

Non una infatti delle belle, floride, sorridenti Madonne del Rinascimento, e meno di tutte quelle del Correggio, raccolgono tanti tesori e tante preghiere, quanto una fra le più dure e sparute figure bizantine o fra quelle sonnolenti e pallide del Trecento.

Come infatti supporre che possa destare quell'indefinito senso di mestizia, che si muta in fervore di preghiera, la *Madonna della Scodella* o quella *del san Giorgio* ? Queste ultime non sono che deliziose madri che accarezzano il loro figliuolo, sano, allegro, attento ai giuochi. I loro volti non hanno tinte squallide, che mostrino traccie di dolore; ma sono coloriti, come diceva il Vasari, con *pennellate di carne*. L'artista adorerà la bellezza, ma il devoto rimarrà freddo d'innanzi a quadri che gli ricordano mille consueti momenti della vita famigliare, e d'innanzi a figure giovani ed amorose.

Naturalmente questo effetto, comune a tutti gli artisti del Rinascimento, risulta anche più palese nel Correggio per la genialità dei tipi, e la lietezza del sentimento e della tecnica.

Ad ogni modo i tipi fisionomici diletti al nostro pittore, il suo disegno e la magia del colorito, se umanizzano gentilmente gli argomenti sacri, spiritualizzano la sensualità pagana,

perchè non si può negare che, al confronto delle correggesche, le nudità mitologiche di Tiziano, per le loro forme abbondanti e forti e per il caldo vigore del colorito, appaiono alquanto volgari.

Il Burckhardt dice che, nel riguardo strettamente tecnico, il Correggio rappresenta l'ultimo e più alto sviluppo della pittura italiana.

Quello de' suoi processi, che si distingue su tutti, è però il *chiaroscuro*, alla conquista del quale hanno faticato tanti artisti specialmente sul principio del secolo XVI e che solo in Leonardo e in Giorgione raggiunse un alto sviluppo. Leonardo nelle gradazioni dei toni, quasi impercettibili per la grande unione o fusione, per poco non vide l'essenza della pittura, che non doveva secondo lui, aver più bisogno di contorni duri e recisi per mostrare il rilievo. Anch'egli tentò il giuoco dei riflessi, ma era riserbato al Correggio d'insinuare il chiaroscuro anche nelle ombre ottenendo con ciò una trasparenza che manca nelle opere del suo grande predecessore, e di quasi tutti coloro che in sèguito hanno voluto imitarlo. Poichè il contrasto reciso, fra la luce e l'ombra, prese presto il sopravvento, e nessuno più seppe, come lui, dar a ciascun'ombra il giusto tono corrispondente al suo colore. Con quali lievi gradazioni egli sapesse, infatti, ottenere il rilievo, si scopre dall'esame di certe sue tinte d'ombra, che nella scala cromatica d'altri insigni artisti (ricordiamo lo stesso Leonardo e Raffaello) figurano soltanto nelle parti illuminate. Ma è appunto dovuta a quella mezze tinte gran parte della grazia che si diffonde sull'aspetto dei corpi umani.

Mercè l'uso perfetto dei chiaroscuri e dei loro costanti rapporti, senza, cioè, che un eccesso di luce si contrapponesse rigidamente ad un eccesso di oscurità, egli ottenne una forza straordinaria di colore e di rilievo procedendo per velature. Il Mengs dice che le sue tele e le sue tavole erano da lui ripassate più volte. La luce si estese perciò tra le figure e le cose che dipinse, penetrò nelle parti secondarie e remote, e produsse la nuova e perfetta illusione che le forme da lui create si muovessero veramente nello spazio.

Gli antichi biografi e trattatisti, senza esaminare questi speciali caratteri, espressero tutta l'ammirazione nella lode del colorito e dell'uso del pennello. Il Vasari per primo asserì che « nessuno meglio di lui toccò colori, nè con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui: tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva e la grazia con che finiva i lavori ». Il Lomazzo, con una frase che impressionò il Domenichino, disse che chi amasse possedere due quadri di *somma perfezione*, un Adamo e un'Eva, bisognerebbe che l'Adamo fosse disegnato da Michelangelo e dipinto da Tiziano, l'Eva disegnata da Raffaello e dipinta dal Correggio. Il Lomazzo concluse che « questi sarebbero i migliori quadri che fossero mai stati fatti al mondo ». E' un'opinione molto ingenua, ma ci mostra che verso la fine del secolo XVI il nostro pittore era tenuto per il più splendido dei coloritori. Il Baldinucci, poco dopo, chiamava le sue tinte maravigliose, morbide, *fatte con l'alito*; nè tale giudizio s'alterava più per il succedersi delle scuole critiche.

L'effetto smagliante della luce destò, nell'animo dei torbidi esecutori barocchi, sospetti singolari sulla preparazione che il Correggio faceva alle sue tavole. Anche nel secolo XVIII intorno alla sua tecnica sorsero leggende. Il Richardson, fra gli altri, sostenne che il Correggio dava a' suoi quadri una imprimitura di oro, ed un pittore confessò al Lanzi di credere « che il Correggio riscaldasse o col fuoco o al sole i suoi quadri, perchè i colori si mescessero bene insieme, e si spandessero con certa equabilità, che li fa parere fusi, piuttostochè posati ».

L'imprimitura del Correggio, sottile assai e impastata di gesso finissimo, d'olio cotto e di vernice non è per nulla diversa da quella d'altri accurati maestri del tempo, nè diversa è l'arricciatura del muro negli affreschi. L'uso del pennello è d'una delicatezza estrema nei grandi, come nei piccoli lavori. I toni si veggono ottenuti per fluide sovrapposizioni di colore o velature che gli consentivano di correggere il disegno nell'atto medesimo che dipingeva. La sua avversione ad addensare e raggrumare il colore era tale, che le correzioni e i mutamenti eran così lievemente ripassati, da restare, come si disse, visibili.

E' indubbio ch'egli, pittore avanti tutto, oltre che correggere, disegnava molto col pennello. Sono infinite le parti, specialmente nelle estremità, ottenute con semplici gradazioni di colore, senza nessun segno definito. Tale mezzo, pericolosissimo per gli artisti mediocri, concedeva al suo genio morbidezze d'una tenuità incredibile. Per quanto lo Scannelli rimproveri al Vasari d'essersi dilungato in minuzie, questi aveva ragione di stupirsi e per ben tre volte di scrivere sul modo col quale il Correggio faceva i capelli « sì leggiadri di colori e con finita pulitezza sfilati e condotti, che meglio non si può vedere » e tali *da insegnare il modo di farli*. Così nella biografia, mentre nel *Proemio alla terza parte delle Vite* aveva già detto: « Non si può esprimere le leggiadrissime vivacità che fece nelle opere sue, sfilando i capelli con un modo, non di quella maniera fine che facevano quelli innanzi a lui, che era difficile, tagliente e secca; ma d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i veri, i quali restano vinti dai suoi coloriti ».

Soltanto, in grazia di così complesse e mirabili facoltà pittoriche il Correggio potè maggiormente uscire *dall'uso comune* (come avvertì il Pàsseri) e ideare, affrontare, risolvere il problema delle cupole « a soggetto unico » e a « prospettiva umana ». Non si dirà, speriamo, ch'egli tolse a Roma tale sorprendente novità, dalla quale la decorazione monumentale balzò rinnovata in tutto il mondo ! A Roma nel 1509 il Pintoricchio dipingeva la vòlta del presbiterio di S. Maria del Popolo a scompartimenti sul modo quattrocentesco. A Roma, non diversamente venivano, tra quell'anno e il 1514, compiute in Vaticano le vòlte delle Sale *della Segnatura* e *dell'Eliodoro*. Lo stesso Michelangelo, a Roma, nella vòlta della Cappella Sistina, tenevasi a una divisione architettonica, nella quale includeva i suoi soggetti, come tanti quadri. Solo quel modesto figliuolo dell'Emilia, nato in un piccolo paese, tra la solitudine piatta delle campagne padane, lontano dai grandi centri dell'arte e della vita, creava, col suo genio, simile prodigio; chè, se anche si vuole comparare all'opera sua, ardimentosa per groviglio animato di figure e di scorci, il *Giudizio finale*, non

si dimentichi che Michelangelo lo cominciò quando le cupole di Parma erano finite.

Ripetiamo. Dal Correggio si è diffuso un fremito di moto, di luce, di gioia, che per tre secoli ha generato vibrazioni, le quali si sono spinte per tutta Italia e anche al di là de' suoi confini. E non può dirsi che siano del tutto dileguate.

Tav. I. (1506 ?). – Madonna col Bambino (pag. 22). – Tavola, larga 0,40, alta 0,55; attribuita finora alla « Scuola del Mantegna ». È proprietà degli eredi di lord Barrymore (morto nel 1925) a Londra, dove la tavoletta fu esposta nel 1910, in una mostra « d'antichi maestri ». Fa parte della collezione che fu messa insieme nel secolo xviii da James Hugh Smith Barry di Marbury Hall (Gheshire).

Riprodotta nella *Gazette des Beaux Arts*, III (Parigi, 1910) I sem., pag. 57.

Tav. II. (1507-1508 ?). – Sacra adunanza: Madonna col Bambino, san Giuseppe, santa Elisabetta e san Giovannino (pag. 22). Su tavola: larga 0,37, alta 0,49, con impresso, a tergo, lo scudo mediceo. – La vedemmo, ora è un quarto di secolo, a Milano, nello studio di Luigi Cavenaghi, ed era allora proprietà di un signor Villa. Al presente è del marchese Guiscardo Barbò, nella stessa Milano.

Tav. III. (1508 ?). – Sposalizio di santa Caterina (pag. 23). – Il piccolo dipinto (largo 0,21, alto 0,28) trovavasi a Ferrara nella « quadreria Costabili » dov'era stato assegnato variamente a Raffaello e a fra' Bartolomeo della Porta ! Però, intorno al 1840, Teofilo Geyser di Lipsia, con mirabile intuizione rispetto al tempo, sostenne « essere un Correggio di prima maniera, simile ad altri da lui veduti in alcune gallerie » (Camillo Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili*, – Ferrara, 1841 – III, pag. 60). Il Morelli, alcuni anni dopo, confermò l'attribuzione. Il quadretto, alquanto malandato, fu acquistato da Gustavo Frizzoni e alla sua morte (20 febbraio 1919) passò a' suoi eredi (Ginoulhiac) che nel 1929 lo cedettero all'ing. Bonomi, di Milano.

CCXLI. – *Disegno*. Esiste nella biblioteca del Palazzo Reale di Torino un disegno rappresentante lo *Sposalizio di santa Caterina*. La minuzia di tale disegno ha fatto ritenere che si trattasse di una copia dal Correggio, ma noi lo crediamo suo e consideriamo quella minuzia prodotto dell'accuratezza ch'egli, giovinetto, doveva porre nelle sue prime prove.

Tav. IV. (1509-1511 ?). – Sacra adunanza: Madonna col Bambino fra i santi Francesco e Quirino (pag. 23). – Affresco, largo 1,12, alto 0,94. In basso a destra, un cartellino, rovinato e restaurato, dal quale ora si trarrebbe l'iscrizione « A B d N. D. f. MCCCCCXI » spiegata da taluni *Antonio Bartolotti da Novellara Dipintore fece MCCCCCXI :* oppure (invece di *da Novellara Dipintore fece*) *de Nostra Devotione facta* (cfr. Ad. Venturi, *Galleria Estense* – Modena, 1883 – pagg. 342-344).

Si tratta d'un affresco che si trovava a Correggio nella chiesa di S. Quirino, dalla quale, per esser rovinata nel 1514, fu trasportato, col suo pezzo di muro, in Santa Maria della Misericordia della stessa città. Finalmente nel gennaio

del 1787 venne trasferito a Modena, dove trovasi tuttora, esposto nella Galleria Estense col num. 127. Fu portato su tela nel 1845.

A Correggio, e per lunghissimo tempo anche a Modena, il dipinto fu assegnato, senza esitazione, al Correggio. In una descrizione dei quadri dell'Appartamento ducale di Modena del 1787 indicavasi come « opera dell'incomparabile Antonio Allegri » e s'aggiungeva: « Quantunque fatta, come da registri avutisi da Correggio nella prima giovanile sua età, non lascia però di far vedere pienamente il carattere di così grande pittore ». (Luigi Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma, 1817-21. II, pagg. 28-29). In sèguito si passò, per la ipotetica lettura dell'enigmatico cartellino, ad attribuirlo al Bartolotti.

Ora, come succede spesso, si è tornati alla prima assegnazione, da ritenersi, a nostro avviso, la giusta.

Tav. V. (1512-1513 ?). – San Marco evangelista, col leone.

Tav. VI. – San Matteo evangelista, con l'angelo.

Tav. VII. – San Giovanni evangelista, con l'aquila.

Tav. VIII. – San Luca evangelista, col bue.

Affreschi nei pennacchi della cupoletta (diametro 4,45) della cappella sepolcrale del Mantegna, in Sant'Andrea di Mantova (pagg. 24-25).

Erano in passato ritenuti opera indiscussa del Correggio. Il Donesmondi (*Istoria Eccles. di Mantova*, 1612, VI, 47) scriveva : « Ivi anco dipinse Antonio da Correggio negli angoli della cuba i quattro Evangelisti, e sopra la finestra dell'altare alcuni Angioli di chiaroscuro, che sostengono uno scudetto, ricevendo il lume del di sotto in su, che paiono appunto di rilievo ». Circa un secolo e mezzo dopo (1763) il Cadioli (*Descrizione delle pitture... che si osservano nella città di Mantova*, Ivi, 1763, pag. 54) confermava l'attribuzione, avvertendo però che gli angeli di chiaroscuro erano stati, a' suoi tempi, abbattuti, per ingrandire la finestra !

Quella prima attribuzione dei pennacchi al Correggio fu abbandonata per far posto all'altra più generica di *Scuola del Mantegna*, ma nel 1915 il Venturi la riprese con ragione e sostenne (vedi *L'Arte*, XVIII, 110-115).

Tav. IX. (1513 ?). – Madonna col Bambino, san Giuseppe, santa Elisabetta e san Giovannino.

Tav. X. – Cristo calato nel sepolcro fra il pianto delle Marie (pag. 25).

Affreschi in due tondi del diametro di 1,51, nel pronao della chiesa di Sant'Andrea in Mantova, molto malandati perchè nel primo terzo del sec. xix erano stati coperti. Furono rimessi in luce nel 1916, per suggerimento del Venturi, da Guglielmo Pacchioni, il quale illustrò la scoperta nel *Bollettino d'arte* del 1916 (pagg. 147-164).

Come per l'affresco trasferito da Correggio a Modena e come per i pennacchi della cappella sepolcrale del Mantegna in Sant'Andrea di Mantova, la prima recisa attribuzione al Correggio, era caduta per opera specialmente del Tiraboschi e del Pungileoni. La sparizione dei dipinti aveva poi aggiunto l'oblio.

Tav. XI. (1513 ?). – Madonna col Bambino (pag. 25). – Tavoletta, larga 0,55, alta 0,66, alquanto malandata, ma certo del Correggio, scoperta nel 1926

da Hermann Voss direttore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, nella cappella del castello di Hellbrunn (Salisburgo), e acquistata nel 1928 dal Museo di Vienna.

Fu riprodotta, poco dopo scoperta, dal Voss medesimo in *Der Kunstwanderer*, di Berlino, 1926, pag. 90.

Tav. XII. (1513 ?). – Giuditta (pag. 25). – Tavoletta assai malandata, larga 0,20, alta 0,27, nella Galleria di Strasburgo.

Tav. XIII. (1513 ?). – Madonna col Bambino (pag. 26). – Tavoletta, larga 0,163, alta 0,20, trasferita nella Galleria degli Uffizi in Firenze dalla Guardaroba Granducale nel 1797. In passato fu variamente attribuita a Tiziano e alla Scuola Ferrarese.

Tav. XIV. (1513-1514 ?). – Madonna col Bambino e san Giovannino fra san Giuseppe e sant'Elisabetta (pag. 26). – Questa tavoletta, larga 0,21, alta 0,27, assai malandata, apparteneva alla famiglia Malaspina ed era ritenuta del Francia. A tergo, in un pezzetto di carta, si vede lo stemma di quella famiglia e il nome di Luigi Malaspina di Sannazaro, che nel 1834 aprì in Pavia un « Gabinetto di Belle Arti » col quale s'iniziò l'attuale Museo Civico.

Tav. XV. (1514 ?). – Sposalizio di santa Caterina (pagg. 26-27). – È noto che questo dipinto in tavola, largo 1,23, alto 1,56, fu nella raccolta di Carlo I d'Inghilterra; poi nella Galleria del principe di Kaunitz a Vienna dal 1783 al 1826, nel quale anno passò a quella Adamovicz. Fu in seguito proprietà del signor Andrea Ritter di Reisinger che, verso il 1920, lo cedette al banchiere Camillo Castiglioni, sempre in Vienna. Dal Castiglioni fu poi messo, insieme a parte della sua cospicua collezione, all'incanto, in Amsterdam alla Casa Frederik Müller e C. e acquistato il 17 novembre 1925 dal Museo di Detroit, negli Stati Uniti d'America, per 800 mila lire. (Vedi *Collections Camillo Castiglioni de Vienne, I. Catalogue des tableaux, sculptures* ecc., Amsterdam, 1925, pag. 6).

Che in origine il dipinto fosse nella galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra negli anni 1627 e '28 è da escludere. Non si trova infatti registrato nell'inventario fatto proprio nel 1627 e pubblicato da Aless. Luzio. *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628* (Milano, 1913).
Certo il dipinto dovette esser fatto dal Correggio per qualche chiesa dell'Emilia.

Tav. XVI. (1514 ?). – Congedo di Gesù dalla Madre prima della Passione. (pag. 27). – La prima notizia di questa tela, larga 0,74, alta 0,84, fu data verso la fine del sec. XVIII dall'abate Carlo Bianconi a Girolamo Tiraboschi: « Ha un'aria di Correggio (egli scriveva) molto decisa. Tutto sente la semplicità e il grande del pittore, ma vi è un poco del secco proprio delle prime opere di esso ». Allora era a Milano in possesso di un tal Rossi. Di là passò a Firenze alla famiglia Parlatore, e poi a Londra, prima nella collezione Benson, poi dal 1928 alla Galleria Nazionale.

Tav. XVII. (1514 ?). – « I quattro santi » ossia san Pietro con le chiavi, santa Marta col drago, santa Maria Maddalena col vasetto, san Leonardo coi ceppi, (pag. 27) – » Questa tela, larga 1,26, alta 1,72, fu a lungo in possesso di Lord Ashburton a Londra. Nell'ottobre del 1907 venne offerta al Governo Italiano per lire 625 mila dall'antiquario Agnew. La comprò nel 1912 il Metropolitan Museum di New York.

Un documento del 15 dicembre 1517, col quale un tal Melchiorre Fassi istituisce erede la chiesa di San Quirino in Correggio, col patto che vi sia costrutta una cappella e fatta una tavola rappresentante quei quattro santi, ha fatto ritenere che si tratti di questo dipinto del Correggio e che quindi risalga al 1518. A parte che i caratteri d'esso non possono riferirsi al tempo in cui il pittore decorò la Camera di San Paolo, è da tenere in conto che il Fassi il 29 agosto 1528 rinnovò il testamento chiamando erede, anzichè la chiesa di San Quirino, quella di San Domenico, e ripetendo l'obbligo di erigervi una cappella e farvi un quadro con quei quattro santi, ciò che dimostra che il quadro non era ancora eseguito. Il Fassi, però, aveva già nella chiesa di Santa Maria della Misericordia (cui finì poi per lasciare tutti i propri beni) un suo altare, dedicato del pari a santa Chiara e sul quale era già un dipinto coi quattro Santi di sua speciale devozione. E che questo fosse il dipinto del Correggio, ricavasi dalla cronaca dello Zuccardi e anche da questa postilla del sec. XVII manoscritta sopra un esemplare delle *Vite* del Vasari, del 1550, conservato nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma: « In Correggio sua patria nella chiesa di Santa Maria detta li Bastardini, vi è un gran quadro e serve per una Palla (sic) d'Altare, cosa di gran meraviglia, dove si scorge un San Pietro, un San Leonardo, una Santa Marta e Santa M. Maddalena ». Oggi in Correggio non ce n'è che una vecchia copia in San Francesco.

CCXLII. – *Disegno.* Un'altra volta, in età più matura, il Correggio ideò un dipinto con quattro santi e precisamente san Giovanni Battista, sant'Antonio Abate, sant'Agata e san Rocco. Però, non solo non si trova il quadro corrispondente al disegno, ma non si sa che il Correggio l'abbia mai eseguito. Il disegno, esistente nella Galleria degli Uffizi a Firenze (n. 10913), quantunque ripassato a penna (forse perchè il segno della matita dileguava) rivelasi veramente suo. Nella stessa Galleria v'è poi una riproduzione dello stesso disegno, del pari tratteggiato a matita, poi ripassato a penna, fatto con palese intenzione d'ingannare.

TAV. XVIII. (1514 ?). – MADONNA COL BAMBINO, SANT'ELISABETTA E SAN GIOVANNINO (pag. 28). – Questa tavoletta, larga 0,48, alta 0,61, era da molti anni nella collezione Hohenzollern a Sigmaringen, quando nel 1914 passò in proprietà di Mr. John G. Johnson di Philadelphia in Pennsylvania, Stati Uniti d'America (vedi I. A., *Another Correggio for America*, ecc., nell'*Art in America*, II, 158-159).

TAV. XIX. (1514 ?). – MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO (pag. 28). – Questa tela, larga 0,52, alta 0,73, dal 1929 nella Galleria Borghese in Roma, fu acquistata per 300 mila lire dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1927. Prima trovavasi a Mantova in proprietà Fochessati Di Bagno. Nel Museo di Vienna n'era esposta una buona e antica copia, ritenuta, da taluni, opera del Correggio, sino a quando fu scoperta questa mantovana, più dolce e luminosa.

TAVV. XX-XXIII. (1514-1515). – MADONNA DEL SAN FRANCESCO (pagg. 28-31). – Come si disse, questa tavola (larga 2,455, alta 2,99) fu commessa al Correggio il 30 agosto 1514, e il 4 aprile 1515 completamente pagata. Portata nella chiesa di San Francesco a Correggio, vi rimase sino al 1638, quando nel marzo comparve là il pittore Giovanni Boulanger, entrato pochi giorni prima al servizio di Francesco I duca di Modena, ne fece speditamente una copia e ripartì. Ma il 12 aprile si sparse per il paese la voce che l'originale era stato trafugato e

che al suo posto erasi messa appunto la copia del Boulanger. La popolazione fu tutta a rumore e la chiesa invasa, mentre la campana maggiore del Comune prese a battere come per una pubblica disavventura. Gli Anziani, seguiti da grande folla, trassero ad Annibale Molza che governava Correggio per il Duca di Modena. « Probabilmente (fu esposto) si deve vedere che tal ratto sia stato fatto per opera del medesimo pittore con intervento o intelligenza di qualche padre di detto convento e d'altri, che intanto il popolo accertato del furto fatto, della qualità del quadro così grato ed estimato da tutto il popolo in ogni tempo e riconoscendo il tutto per un'afflizione particolare, concluse il Consiglio Generale innanzi l'Ill.mo Governatore supplicandolo voglia prestare il suo favore ed aiuto presso Sua Altezza Serenissima che, come padrone benignissimo e clementissimo, voglia colla sua autorità ritrovare il delinquente ». Così i Correggesi cadevano in bocca al lupo perchè il « delinquente » era proprio il Duca di Modena. Il Boulanger e i Francescani non avevano fatto che obbedire agli ordini di lui.

La tavola non tardò ad essere ostentata nella raccolta estense, dove rimase poco più d'un secolo, sino, cioè, alla vendita fatta da Francesco III ad Augusto re di Polonia ed elettore di Sassonia. Nell'estate del 1746 fu portata, con altre opere del Correggio e troppe altre d'altri artisti, a Dresda, nella cui Galleria si trova sempre.

Tav. XXIV. (1514-1515 ?) (Correggio ?). – Madonna col Bambino (pag. 31). L'attribuzione al Correggio spetta al Venturi, che avverte trovarsi il dipinto in una privata raccolta svizzera. *Correggio* (Roma, 1927) tav. 193.

Tav. XXV. (1514-1515 ?). – Madonna col Bambino e san Giovannino (pagg. 25-31). – Questo dipinto, largo 0,49, alto 0,68, passò dai conti Bolognini alla Biblioteca Ambrosiana, indi al Museo del Castello in Milano, dove presentemente si trova. Era in origine su legno, ma fu trasportato su tela e largamente restaurato.

Tav. XXVI. (1514-1515 ?). – Adorazione dei Magi (pagg. 31-32). – Il dipinto (già attribuito allo Scarsellino) su tela, largo 1,08, alto 0,84, si trovava nel Palazzo Arcivescovile di Milano, tra i quadri là pervenuti nel 1650 per il lascito del cardinal Monti. Passò alla Pinacoteca di Brera nel 1895. Vedi C. Ricci, in *Per l'Arte* di Parma del 1896 e Gius. Bertini, *I sedici quadri del legato Monti nella R. Galleria di Brera in Milano*, ne *Le Gallerie nazionali italiane*, III (Roma, 1897), pp. 112-113.

Tav. XXVII. (1514-1515 ?). – Presepio notturno (pagg. 32-33). – La tavola, alquanto restaurata, larga 1,00, alta 0,79, fu acquistata dal cav. Benigno Crespi a Londra, dove andava sotto il nome di « Scuola del Dosso». Fu poi donata dalla famiglia Crespi alla Pinacoteca di Brera nel 1913.

Tav. XXVIII. (1514-1515 ?). – Madonna col Bambino, san Giuseppe e san Giovanni (pag. 31). – Quadro in Londra, proprietà di Charles Fairfax Murray.

Tav. XXIX. (1514-1515 ?). (Correggio ?). – Pastorello che suona la siringa (pag. 33). – Tavoletta, larga 0,16, alta 0,19, nella Galleria di Monaco di Baviera. Come dicemmo, dubitiamo assai che sia opera del Correggio. Infatti è stato variamente attribuito al Palma Vecchio, al Lotto, a Dosso Dossi e sino a Giorgione. È da notarsi come la stessa figura, con poche varianti, si veda pure

in un dipinto della Collezione Marczell de Nemes di Monaco (messa all'incanto ad Amsterdam nel novembre del 1928) assegnato senza esitazione al Palma Vecchio anche dal Venturi (*Studi dal vero*, Milano, 1927, pag. 262). Vedi il catalogo della *Collezione* stessa, riccamente edito ad Amsterdam nel 1928, pag. 11 e tav. 27.

Tav. XXX. (1514-1515 ?) (Correggio ?). – Venere cavaspina (pag. 34). – Deriva da una stampa di Marco Dente.

Tela, larga 0,63, alta 0,93, nel Museo Gardner a Boston, attribuita al Correggio dal Venturi. *Correggio* (Roma, 1927), tav. 50.

Tav. XXXI. (1514-1515 ?) (Correggio ?). – San Giovanni Battista nel deserto (pag. 34). – Dipinto su tela, largo 0,75, alto 1,05. Ha evidenti caratteri correggeschi, ma è un brutto quadro, così che Giorgio Gronau (*Correggio*, Stuttgart, 1907) esita ad assegnarlo al maestro. Apparteneva alla Galleria Granducale d'Oldenburg, e insieme ad essa fu venduto all'asta, in Amsterdam, il 25 giugno 1924, per 2400 fiorini pari a circa 20.000 lire. Dicesi che sia rimasto in commercio.

Tav. XXXII. (1515 ?). – Pietà (pag. 35). – La tavola, larga 0,413, alta 0,533, che trovavasi a Vienna nella Collezione Eissler, è ora in quella di Lord Lee di Fareham a Londra. Una piccola *Pietà* assegnata al Correggio era, nel 1734, a Ferrara nella Galleria del Card. Tommaso Ruffo che l'aveva acquistata dagli eredi del Marchese del Carpio e pagata 4000 Filippi. Vedi Jacopo Agnelli, *Galleria di pitture del card. Tommaso Ruffo* (Ferrara, 1734), pagg. 44-45.

Tav. XXXIII. (1515 ?). – Sant'Antonio abate (pag. 35). – Questa tavola, larga 0,32, alta 0,49, che trovavasi nella sagrestia dei Gerolamini a Napoli, passò alla Galleria del Museo Nazionale intorno al 1905. Se ne trova una vecchia copia nel depositorio della Galleria Corsiniana di Roma.

Tav. XXXIV. (1515 ?). – Madonna col Bambino, detta « dei Càmpori » (pag. 35). – Questa tavola, larga 0,45, alta 0,58, si trovava nella cappella del Castello di Soliera, a sette miglia circa da Modena, il quale fu nel 1636 comprato dal cardinal Càmpori per il nipote Pietro. Portata a Modena, venne infine destinata in lascito alla Galleria Estense dove presentemente si trova.

Tav. XXXV. (1515 ?). – Madonna detta di Casalmaggiore (pag. 35). – Tela, piuttosto malandata, larga 0,73, alta 0,91 ritrovata da Henry Thode a Milano intorno al 1890 e da lui data alla Galleria dell'Istituto Städel di Francoforte sul Meno. Il Thode pensò che si trattasse del dipinto che trovavasi nella Galleria di Modena e v'era detto « Madonna di Casalmaggiore » perchè fu tolto a quella terra occupata da Francesco I nel 1646. Da Modena alla fine del secolo xviii sarebbe passato in Francia, di là in Inghilterra, poi ancora in Italia presso una signora inglese. L'opinione del Thode è però stata discussa specialmente per l'incertezza delle vecchie descrizioni della Madonna di Casalmaggiore lasciate dallo Scannelli (1657), da Gian Filiberto Pagani (1770) e dal conte della Palude (1784). Vedi H. Thode, *Correggio's Madonna von Casalmaggiore*, in *Jahrbuch der p. Kunstsammlungen*, XII (Berlino, 1891), pagg. 104-105.

Tav. XXXVI. (1516 ?). – La Zingarella (pagg. 36-37). – Tavola, larga 0,37, alta 0,46. Dall'*Inventario della Guardaroba di Ranuccio Farnese*, fatto nel 1587, risulta che la *Zingarella* apparteneva a quel principe. Egli poi, nel suo testamento del 23 luglio 1607, la destinò a sua sorella Margherita che, col nome di suor Maura Lucenia, viveva nel Monastero di San Paolo in Parma sin dal 1583, anno in cui Vincenzo Gonzaga l'aveva reietta perchè non gli faceva figli. Alla morte di suor Maura il quadretto tornò ai Farnesi, nella cui raccolta si trovava infatti un secolo dopo, per passare con essa a Napoli nel 1734 quando Carlo I di Borbone ebbe preso possesso del Regno delle Due Sicilie e trasferita la sua sede in quella città. Nel 1798, essendo Ferdinando, dopo la sconfitta subìta a Civita Castellana, fuggito a Palermo, vi recò dalla Reggia di Capodimonte, con altri tredici quadri, anche la *Zingarella*, riportata, infine, a Napoli (nel cui Museo ora si trova) nel 1815 allorchè la Corte borbonica vi ritornò.

Tav. XXXVII. (1516 ?). – Il Riposo in Egitto (pagg. 36-37). – Il dipinto su tela, larga 1,065, alta 1,235, si trovava nella chiesa di San Francesco in Correggio, in una cappella della famiglia Munari, alla quale fu sottratto, per ordine del Duca di Modena, in pieno accordo coi frati, e con la sostituzione di una copia, che anche oggi si trova, in quella città, nella chiesa di San Sebastiano. L'originale passò poi, nel 1649, a Firenze in cambio del *Sacrificio d'Isacco* di Andrea del Sarto, che dal 1746 trovasi a Dresda. Vedi C. A. Lumini, *Le vicende del « Riposo in Egitto » del Correggio*, nella *Rivista d'Arte*, VI (Firenze, 1909), pagg. 225-259, e G. Poggi, *Cambi di quadri fra Firenze e Modena nel sec.* XVII, nella stessa *Rivista*, VIII (1912), pagg. 45-51. Una buona copia del quadro, senza la figura del san Francesco, è a Lisbona.

Tav. XXXVIII. (1516 ?). – Madonna col Bambino e san Giovannino (pagg. 37-38). – Tavola, larga 0,37, alta 0,48, appartenuta alla collezione d'Isabella Farnese, e dal palazzo di Sant'Ildefonso trasferita a Madrid nel Museo del Prado dove presentemente si trova.

Tav. XXXIX. (1517-1519). – Madonna d'Albinea (pagg. 37-40). – L'originale, ch'era su tela, larga 1,50, alta 1,60, è perduto o smarrito. Stando alla copia di Brera, recava sopra un sasso, in basso, a dritta la firma *Antonius Laetus faciebat*. Ne conosciamo diverse copie: due ad Albinea (sui colli a pochi chilometri da Reggio-Emilia), una nella Pinacoteca di Brera a Milano (derivata dalla chiesa di San Rocco a Reggio Emilia), una a Roma in Campidoglio (quella che riproduciamo), una quinta in mano privata, pure a Roma, una sesta a Reggio Emilia, ecc.

Il dipinto rimase al suo posto sino al 1647, nel quale anno ne fu levato, « con violenza », dai pubblici rappresentanti della Comunità d'Albinea e consegnato al Duca Francesco I « che ne aveva mostrato genio ». Ecco quanto allora successe. Dapprima i rappresentanti comunicarono al prete (tal Claudio Ghidini) il desiderio espresso dal Duca e gli fecero capire che intendevano di appagarlo. Il Ghidini s'oppose energicamente chiedendo quale diritto aveva la Comunità sul quadro. Poi, lasciandosi andare a cattive parole, non si trattenne dal dire la sua opinione anche intorno alle altre spogliazioni del signor Duca. Ma le sue parole furono riportate « da gente maligna e senza timor di Dio » a Francesco I, il quale volse querela al Vescovo di Reggio, ch'era un Coccapani. Costui, umile e ligio, chiamò il povero prete a Reggio e ve lo tenne sequestrato per sette lunghi mesi, nel qual tempo il quadro *armata manu* fu levato e portato a Modena; e sull'altare fu collocata una copia.

Il Duca, però, mostrando di volere che la chiesa fosse in certo modo compensata, ordinò che le fosse passato un credito di lire modenesi 7494 che vantava sulla Comunità di Albinea. Di qui, una lite tra chiesa e Comunità (che non voleva o poteva pagare) che durò più d'un secolo. – G. S. (Giovanni Saccani), *La storia di un capolavoro* (Reggio Emilia, 1915).

Nel 1915 sorse in qualcuno il dubbio che l'originale si dovesse cercare e riconoscere in uno dei dipinti che vanno sotto il titolo di *copie*. Ne derivò una vivace polemica (per la quale s'ebbero infiniti articoli) tra chi ritenne e chi negò che l'originale fosse appunto il dipinto che vedesi ora sull'altare della chiesa di Albinea. Prevalse infine il parere ch'esso pure sia copia e opera del solito abilissimo Giovanni Boulanger, che per il Duca andava riproducendo i dipinti del Correggio allo scopo appunto di sostituire le copie agli originali. Essendo noi tornati il 17 aprile 1929 ad Albinea e avendo là esaminato il dipinto tolto all'altare e portato in piena luce, dovemmo stupirci che simile polemica potesse esser sorta, poichè, non solo si tratta di copia, ma di copia in parte, specialmente nel fondo, tirata via, alla presta.

Tav. XL. (1517 ?). – La Maddalena (pag. 39-40). – Tela larga 0,30, alta 0,38, lasciata alla Galleria Nazionale di Londra, nel 1910, da Giorgio Salting Bequest.

Il numero delle copie di una simile Maddalena del Correggio è notevole. Ne conosciamo una a Firenze, nella Galleria degli Uffizi, e una nella Raccolta Chigi-Saracini di Siena. Altre ne abbiamo vedute a Roma, a Bologna, a Parma, a Milano ecc.

Nel 1631, nel Palazzo del Duca di Savoia in Torino si trovava un quadro più alto che largo, con una Maddalena detta di « mano del Correggio » circa della misura delle copie di quella che abbiamo descritta, tuttora esistenti (piedi 1 ½, per 2). Non basta però l'indicazione citata, per istabilire che si trattasse della Maddalena ora a Londra e che fosse opera sicura del maestro. Vedi G. Campori, *Raccolta di Cataloghi ed inventarii inediti* (Modena, 1870), pag. 76.

Tav. XLI. (1517). – Sposalizio mistico di santa Caterina (pag. 36). – Tavoletta, larga 0,24, alta 0,28. Passò nel 1734 da Parma a Napoli (nel cui Museo ora si trova) con la raccolta farnesiana e posta nella Reggia di Capodimonte. Ebbe quindi vicende uguali alla *Zingarella*, ossia nel 1798 fu trasferita a Palermo, donde tornò a Napoli nel 1815.

Il numero delle copie di questo quadretto è incredibile. Noi ne abbiamo veduto sicuramente una ventina, anche esposte in pubbliche Gallerie. È inutile dire che sono parecchie quelle in mano di privati, che vengono proclamate come l'originale. Per qualche tempo infatti (e da autorevoli intenditori d'arte) fu ritenuta del maestro quella, in Roma, posseduta dalla famiglia Fabrizi. Altri ne accreditò invece una del dott. Schall di Berlino. Inoltre per qualche tempo si assegnarono al Correggio anche le copie dell'Eremitaggio di Pietrogrado e della Galleria Barberini a Roma. Riteniamo, al di sopra d'ogni possibile discussione, originale il deliziosissimo quadretto di Napoli.

G. B. Mercati lo incise nel 1620, ritraendolo da una copia, che allora si trovava in Roma in possesso di Lelio Guidiccioni. La stampa d'Ant. Zaballi di Napoli del 1781 ritrae invece l'originale che si trovava « nel Museo del Real Palazzo di Capo di Monte ». L'incisione del Moette riproduce la composizione di Napoli, ma la dice su tela e con la scritta a tergo: « *Laus Deo, per Donna Metilde d'Este Antonio Lieto da Correggio fece il presente quadretto per sua devotione A.* 1517 ».

Tavv. XLII-LXXIX. (1518 ?). – Decorazione della camera di San Paolo (m. 6,50 per 7,00) (pagg. 42-49). – L'opera ha molto sofferto per lunghe trascuranze e per cattivi restauri. Un primo danno ebbe la Camera, quando, nel 1560 circa, le fu eretto vicino un refettorio che la mise nell'ombra; poi, quando ne spogliarono le pareti degli « arazzi a verdura » che si collegavano e armonizzavano con la decorazione della volta; poi nel 1856 quando, per acquistar luce, fu aperto a ponente il largo ingresso sorretto da due colonne. Le fronde del finto pergolato, in ispecie intorno agli ovati sono tutte malamente rifatte a chiazze di colore, anzichè a foglie ben distinte e profilate. Il cielo poi, che splendeva dietro ai putti di un dolce e chiaro verde-celeste, è ora, salvo che in brevissimi lembi, coperto da un pesante color cenere. Finalmente tutto l'affresco laterale alla vecchia canna del camino ha sofferto per l'umidità formata dalle nevi e dalle pioggie scese dall'alto.

Scoppiata, prima della metà del sec. xvi, l'agitazione riformista per necessaria difesa della Chiesa, sòrto il Concilio di Trento a rafforzare la disciplina e ad eccitare le pratiche religiose, l'ingresso al monastero divenne dapprima difficile, poi pressochè impossibile. Col diradarsi delle comunicazioni esterne, dileguò la fama della decorazione del Correggio, ed è veramente notevole il fatto che, tra le ascetiche esaltazioni e ostentazioni del Seicento, alle varie badesse non venisse in mente di cancellare tante nudità e tante deità gentili. Le distolse da tale sacrificio la coscienza del tesoro che possedevano ?

Appena ad intervalli ne fu risvegliato il ricordo, ma vagamente e con dubbiezze. Il Padre Ireneo Affò *(Ragionamento sopra una Stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel Monistero di S. Paolo in Parma*, Parma 1796) non seppe infatti raccogliere che brevi cenni di scrittori del sec. xviii, primo dei quali il Padre Maurizio Zappata sull'esordio, poi l'anonimo autore della *Nota delle più famose pitture delle chiese di Parma*, stampata nel 1725, quindi G. C. Ratti *(Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*, Finale, 1781), infine Girolamo Tiraboschi che ne scrisse nel tomo VI della *Biblioteca Modenese*, Modena, 1786, su relazione del pittore Antonio Bresciani). Ancora nel 1806 Vincenzo Monti, trovandosi a Parma, incontrava difficoltà al suo desiderio di visitare la Camera, sì che scriveva a Pietro Cavagnari, segretario generale del Governatore di Parma e Piacenza: « Non obliate la preghiera che ieri vi feci per la permissione di veder la stanza del Correggio » (*Epistolario*, a cura d'Alf. Bertoldi, III, Firenze, 1929, pag. 15). Noi però avemmo la fortuna di potere pubblicare la preziosa testimonianza di uno che fiorì nello stesso Cinquecento. Nell'inedito *Diario parmigiano* di Smeraldo Smeraldi, noto matematico e idraulico, si trova descritta una sua « Visita fatta al monastero di San Paolo in compagnia del sig. Cesare da Ferrara » e d'altri il 1° agosto del 1598. Parla così della Camera del Correggio: « Siamo poi andati a vedere le stanze che sono nell'appartamento che abitava la Signora Principessa. Poi mi hanno fatto vedere la stanza che ha dipinto maestro Antonio da Correggio, la quale è un vòlto fatto con uva e frutti, e certi ovati ove sono molti puttini bellissimi, con varie et diverse azioni e motti; nelle lunette poi vi sono alcune storiette a chiaroscuro, e sotto vi è una cornice intorno alla quale sono attaccati alcuni drappi con dentro varie tazze, boccali, ed altri vasellami finti d'argento, ma bellissimi ». (Ms. nella Biblioteca Palatina di Parma, n. 535, carta 81). Per le discussioni relative alla Camera di S. Paolo, da noi riassunte nel testo, vedi Arnaldo Barilli, *L' Allegoria della Vita umana nel dipinto correggesco in S. Paolo di Parma* (Ivi 1906), Oscar Hagen, *Correggio und Roma*, in *Zeitschrift f. b. Kunst*, XXVIII, 1917, pp. 110-

120, e *Die Camera di S. Paolo in Parma* (München, 1924); AD. VENTURI, ne *L'Arte*, XXVI, pp. 230-232 ecc.

Disegni. – Nel Weimar Museum c'è un disegno di cinque degli ovati con putti, ma è sicuramente copia del dipinto. Disegno sicuro del maestro per un ovato è invece quello della Wilton House di Londra (CCXLIII *a*). Traducendolo in affresco, egli lo trasformò. Studi, forse di preparazione alla Camera di San Paolo, sono altri disegni di putti, che si trovano nella medesima Wilton House (CCXLIV *a*) e nella Galleria d'Hamburg (CCXLIII *b*). Ricorderemo qui anche il disegno d'un putto visto di scorcio dell'Ashmolean Museum d'Oxford (CCXLV *b*) ritto (sembra) sopra una vasca cinta di frutta e di fronde, e interessante su tutto perchè mostra come il maestro ricordasse sempre la Sala degli Sposi del castello di Mantova, nel cui disco centrale è un consimile scorcio.

TAV. LXXX. (1519 ?). – SAN GIROLAMO (pag. 57). – Su tavola larga 0,51, alta 0,63. Si tratta, con tutta probabilità, del dipinto, così registrato nell'*Inventario dei quadri* fatto compilare da VINCENZO GONZAGA nel 1627: « 313. Un quadro dipintovi un S. Geronimo che contempla, con una testa di morto, mezza figura... opera del Correggio, L. 240 » (LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga* ecc., pag. 115). Da Mantova passò a Londra. Sullo scorcio del sec. XVIII era in Ispagna nel Palazzo Reale di Sant'Ildefonso (La Granja) non lungi da Segovia. Il PONZ nel suo *Viaje de Espana* (Madrid, 1793) notava (X, pag. 147): « Un San Géronimo no só con qual fundamento atribuido à Corregio ». Di là passò, con altri dipinti, all'Accademia di San Fernando a Madrid, dove presentemente si trova. Vedi ROBERTO LONGHI, *Il Correggio nell'Accademia di S. Fernando a Madrid e nel Museo di Orleans*, ne *L'Arte*, XXIV (Roma 1921), pagg. 1-4.

Nella Biblioteca Albertina di Vienna si trova un foglio riprodotto dal VENTURI (*Correggio*, 1927, tav. 180) con diverse figure di san Girolamo, schizzate in diversi sensi.

TAV. LXXXI. (1519 ?). – MADONNA DEL SAN GIACOMO (pagg. 57-58). – Questa tavola, larga 0,52, alta 0,67, si trova nella Galleria d'Hampton Court (presso Londra) e deriva dalla Collezione di Carlo I.

TAV. LXXXII. (1519 ?). – SACRA FAMIGLIA E SAN GIOVANNINO (pag. 58). – Questo dipinto, su tavola, larga 0,53, alta 0,64, derivato dalla Collezione di Luigi XIV, si vide esposto al Louvre sino al 1872, con la semplice attribuzione a « Scuola italiana ». Il Villot, nel vecchio catalogo, edito tre anni prima, aveva scritto: « Donné par Bailly et tous les inventaires à l'Allegri; n'est assurément pas de cet artiste ! » Bastò questo errore perchè la Direzione del Louvre includesse il prezioso quadro nella prima distribuzione dei dipinti cosiddetti secondari, ai musei di provincia. Fu nel Museo d'Orleans che nel 1920 lo rintracciò ROBERTO LONGHI (Artic. cit., ne *L'Arte* del 1921).

TAV. LXXXIII. (1519 ?). – IL GIOVINE FUGGENTE DALLA CATTURA DI GESÙ (pagina 40). – L'originale di questo dipinto è smarrito, ma ora non se ne trova meno di una diecina di copie, fra cui quella su tela, larga 0,55, alta 0,66, della Galleria di Parma (derivata dalla Collezione Rosa-Prati nel 1851) che noi riproduciamo. Ve n'è, fra l'altre, una nel Palazzo Colonna di Marino. Ma non è qui il caso di dilungarsi. Purtroppo nessuna traccia s'ha dell'originale. Taluni hanno pensato che fosse il quadretto che si trovava nel

sec. XVII nella Galleria Barberini in Roma, e che, portato (si dice) in Inghilterra, scomparve. Era lo stesso che nel 1663 Giuseppe de Rosis aveva offerto in vendita a don Antonio Ruffo di Bagnara per la sua grande galleria di Messina e che Salvator Rosa aveva dichiarato *bellissimo e di mano del Correggio?* Può darsi. Certo l'autorità del Rosa e il prezzo di 250 scudi, che se ne chiedevano, assai alto per quel tempo, lasciano pensare che si trattasse dell'originale. Vedi VINCENZO RUFFO, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, nel *Bollettino d'arte*, X (Roma, 1916), pag. 169. Un francese, tal Romegous, descrivendone una copia in un *Catalogo* a stampa di 90 suoi quadri (Parma, 1804) assegnava l'originale a Lelio Orsi da Novellara, ma ch'esso fosse del Correggio rivelano, pur nelle copie, il colore, le forme, lo spirito infine delle figure e della composizione.

TAV. LXXXIV. (1520 ?). – LA SCUOLA D'AMORE (pag. 58). – Dipinto su tela larga 0,92, alta 1,55, che ha sofferto per i molti viaggi, per trascuranze e per restauri non buoni. Nell'*Inventario dei quadri* dei GONZAGA, già citato, del 1627, è così descritto: « Una Venere, un Mercurio, che insegna a leggere a Cupido, con ornamento fregiato d'oro, opera di mano del Correggio, stimato scudi 100, L. 600 ». Da Mantova passò a Londra, nella collezione di Carlo I d'Inghilterra. Dopo la costui decapitazione, fu portato in Ispagna dal Duca d'Alba che l'aveva acquistato per 800 lire. Appartenne in seguito al Principe della Pace; ma per poco, chè, nel 1808, vendute le sue raccolte durante l'occupazione di Madrid da parte dei Francesi, passò al Murat, il quale ricondusse il quadro in Italia e lo collocò nel Palazzo di Napoli. Ma i pellegrinaggi di quella povera tela non erano ancora finiti ! Doveva dall'ex-regina di Napoli, Carolina Bonaparte, esser portata a Vienna e nel 1834 venduta al marchese di Londonderry che finalmente la cedette al Governo inglese. Ora vedesi nella Galleria Nazionale di Londra. Delle diverse copie, l'una fu in possesso di Cristina di Svezia, la quale riteneva d'aver l'originale. Un'altra nel sec. XVIII trovavasi nella Galleria Gonzaghesca di Novellara ed era assegnata al Parmigianino. È poi da pensarsi che la copia, che nel Settecento fu in mano prima degli Odescalchi, poi del Duca d'Orleans, fosse quella già stata di Cristina.

Nella Pinacoteca di Monaco di B. è una copia della sola figura del *Cupido leggente* in passato assegnata al maestro. Più singolare è nella Stafford House di Londra una variazione dello stesso soggetto attribuita a Tiziano, ma di Scuola Emiliana.

Disegni. – Un disegno a penna per la figurina di Cupido, pubblica il VENTURI (*Correggio*, tav. 97). Trovasi nel Museo Britannico, dove è pure il disegno a matita (assai più bello) lumeggiato a biacca che noi riproduciamo (CCXLVI *a*). Trattato allo stesso modo è un disegnetto per la testa di Mercurio, conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze (CCXLVI *b*).

TAV. LXXXV. (1520-1521 ?). – LA MADDALENA (pagg. 59-60). – Su rame, largo 0,395, alto 0,29, nella Galleria di Dresda.

Abbiamo già raccolto i dati storici che le si riferiscono. Qui aggiungeremo una breve nota circa la Maddalena ricordata a pag. 59. Veronica Gambara informando, con lettera del 3 settembre 1528, Isabella d'Este che il Correggio aveva terminata una Maddalena dice che era in un orrido speco, genuflessa dal lato destro con le mani giunte, alzate al cielo ». Tale lettera fu rinvenuta e pubblicata da WILLELMO BRAGHIROLLI, nel 1874 (*Giornale d'erudizione artistica*, Perugia, I, 325). Non potè quindi essere conosciuta da Ferdinando Pilotj o Piloty, nato nel 1786 e morto nel 1844, nè da

lui esser presa come suggerimento o incentivo a ideare una consimile composizione e ad assegnarla al Correggio. Ora nel Gabinetto delle Stampe di Roma (n. 86598) si trova una sua litografia che rappresenta proprio una Maddalena in uno speco, inginocchiata sulla gamba destra, con le mani giunte, alzate al cielo ecc. Su di lei siedono sulle nubi due angeli, uno dei quali col vasetto in mano. In basso: a sinistra la firma dell'artista, *F. Pilotj del.*, a sinistra il nome *Correggio*. Dove vide il Pilotj un simile quadro ? Non sappiamo. Solo giova ricordare che il Campori ricava dall'*Inventario de' quadri esistenti nel palazzo del giardino di Parma del 1680* (pag. 304) la seguente indicazione: « Un quadro alto on. 5, largo on. 6 in tavola. Sta. M.a Maddalena prostrata con le mani giunte. Abbozzo del Correggio ».

Tavv. LXXXVI-LXXXVII. (1520-1521 ?). – Trittico dell'Umanità di Cristo che si trovava sull'altare dell'Oratorio di Santa Maria della Misericordia, a Correggio (pagg. 36-40-41). – Della parte centrale, col *Redentore* a braccia aperte sopra una gloria d'angeli, si ritiene copia carraccesca quella, da noi riprodotta (su tela, larga 0,98, alta 1,05), della Pinacoteca Vaticana; della parte sinistra, con *san Giovanni Battista* incedente verso destra e col viso di prospetto vòlto all'osservatore, si crede l'originale la bella tela nella Collezione J. C. Robinson a Londra.

Se ne hanno pure diverse buone copie: una nel Castello reale di Windsor, una nella Galleria Càmpori di Modena, una a Correggio ecc.

Del *san Bartolomeo*, che si vedeva a destra, non s'hanno nè l'originale, nè copie.

Dei tre dipinti s'invogliò nel 1612 Siro d'Austria ultimo Principe di Correggio e ne trattò l'acquisto col Priore e col Sindaco della Confraternita della Misericordia. Nel dicembre di quell'anno Giacomo Borboni pittore di Novellara ne fece la stima, e si preparò a trarne copia da lasciare nell'Oratorio. Il Tiraboschi ritenne che i quadri, che erano presso don Siro, passassero a Mantova e vi perissero nel funesto sacco di quella città l'anno 1630. Non fu così. Spogliato quel principe del suo Stato, di cui l'Impero diede l'investitura a Francesco I Duca di Modena, egli cercò di porre in salvo quanto più gli fu possibile e si rivolse quindi ai Principi di Novellara, pregandoli di ricevere e tenere in custodia, nel loro castello, que' suoi quadri del Correggio. La consegna fu regolarmente fatta nel giugno del 1635. Ma quando, nove anni dopo, don Siro, che si trovava in Mantova, li richiese, i Signori di Novellara fecero orecchi da mercante, nè, a quel che sembra, valse una seconda sollecitazione, cosicchè il povero Siro morì in Mantova il 25 ottobre 1645 senza averli potuti riavere.

Della copia carraccesca del Redentore s'ha questa storia. La vendette un tal Giuseppe Armano, mercante di quadri, al conte Marescalchi di Bologna, Ministro di Napoleone I, dicendogli naturalmente che si trattava dell'originale e che l'aveva comprato a Venezia dalla famiglia Gritti, cui era pervenuto dalla Galleria Renier. In questa, infatti, già nel 1666 esisteva un *Salvator nudo posto a sedere sopra l'iride*. Mentre era in Bologna, e precisamente nel 1831, l'incise in rame Gaetano Guadagnini. Il Marescalchi la portò, poi, seco in Francia, e di là pervenne al Vaticano nel 1832, ricuperata o richiamata dal Governo Pontificio.

E l'originale, anzi gli originali delle tre parti del trittico ? La contea di Novellara, dove Siro nel 1635 aveva depositato i suoi quadri (che poi non riebbe) rimase a un ramo della famiglia Gonzaga sino alla morte del conte Filippo, avvenuta nel 1728, nel quale anno fu riconosciuta come feudo im-

periale. Ma Carlo VI, in compenso di una somma vistosa di danari che doveva a Rinaldo Duca di Modena, gli cedette detta contea. La raccolta dei quadri, che si trovava nel castello, passó allora alla sorella del conte Filippo (Maria Ricciarda moglie di Alderano Cibo duca di Massa), la quale, forse perchè viveva lontano, n'ebbe poca cura e lasciò che fosse manomessa e assottigliata. E più lo fu nel 1770, quando, venduto il castello da Francesco III al Comune, ne fu trasportata fuori. In Novellara nullameno, allorchè avvenne l'invasione francese, si trovavano ancora alcuni di quei dipinti. È vero che, là, nel 1797, fu comperata da certo Panelli una figura di san Giovanni Battista con la croce, che poi passò in mano al dott. Giuseppe Bianconi; ma non possiam dire se fosse copia od originale e quella stessa ora nella raccolta Robinson (*Intorno a una pittura del Correggio, rappr. san Giovanni esistente in Bologna*, nelle *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti* raccolte da M. A. Gualandi, serie II, Bologna 1841, pagg. 163 e segg.).

Per la storia del trittico vedi anche G. Copertini, *Note sul Correggio* (Parma, 1925), pagg. 9-29.

Tavv. LXXXVIII-CXXV. (1520-1522). – Decorazione della cupola di san Giovanni Evangelista (pagg. 61-68), leggermente ellittica (diametro, sull'asse della chiesa, 9.66 - sull'asse del transetto 8.88) – La trascuranza passata procurò alla grande opera d'affresco danni, in molte parti, purtroppo irrimediabili. Si aggiunga che, nello scorcio del sec. xviii, avendo i Francesi asportato, per venderlo, il rame che copriva l'estradosso della cupola, l'acqua delle nevi e delle pioggie, penetrò in diversi punti sulla pittura, l'inumidì, la disgregò, la consumò. Specialmente soffrirono i pennacchi sui quali l'acqua, raccolta nella conversa del tetto, scolava più abbondantemente. Ad esempio, dal pennacchio sud-ovest sono addirittura scomparse le due grandi figure di *san Marco* e di *san Gregorio*. Nella callotta, poi, meno danneggiata dall'acqua che più facilmente scorreva sull'estradosso, altri danni si formarono: prima, due grandi lesioni sulla linea est-sud-ovest, causate da terremoto o da assestamenti; poi, una infinita rete di screpolature dell' arricciato, prodotte forse dall'alternativa del caldo e del freddo sulla callotta così esposta alle nevi e ai ghiacci dell'inverno come al calore dell'estate. Non è possibile indicar qui i singoli danni, palesi, del resto, nelle nostre riproduzioni.

Ristauri alla cupola se ne sono sempre fatti, ma purtroppo non sempre buoni. Molto discussi furono quelli eseguiti intorno al 1900 e che nel marzo del 1901 furono sospesi, in attesa del sopraluogo d'una commissione, nominata dal Ministero della P. Istruzione e formata dai pittori Cesare Maccari (profondo conoscitore della tecnica dell'affresco), Francesco Jacovacci e Filippo Carcano, nonchè dallo scultore Ettore Ferrari. Giova qui riprodurre i brani più importanti della loro relazione: « Innanzi di riferire all'E. V. i particolari delle nostre osservazioni, ci piace affermare subito che, con un grande senso di sollievo, noi constatammo la integrità della maggior parte dell'affresco dell'Allegri, contrariamente a quanto si era fatto temere circa la sua irreparabile perdita, e constatammo come, nonostante la ripulitura della zona inferiore, esso si presenti ancora maravigliosa, e resti sempre un monumento di singolare importanza artistica. Mentre dichiariamo ciò con il più vivo compiacimento, non possiamo tacere però che in alcune parti dell'affresco e più specialmente nella pittura delle nuvole, l'armonioso assieme delle tinte è ormai stato gravemente alterato. La Commissione volle rendersi conto delle cause di questa alterazione, e, dopo un accurato esame delle singole parti dell'affresco, procedette, sempre con l'assistenza dei rappresentanti locali e del restauratore

signor Venceslao Bigoni, ad esperimentare se con la ripulitura dell'affresco, praticata con la sola mollica di pane, derivassero modificazioni alle tinte dell'affresco medesimo. E di fatto questa prova dimostrò che le tinte, e più specialmente quelle delle nuvole, non risultavano solamente ripulite, ma bensì modificate a danno dell'intonazione della pittura; e questo risultato si ebbe anche nelle prove fatte sulle parti dell'affresco già ripulito. Ora dovendosi escludere, secondo le esplicite dichiarazioni del restauratore signor Bigoni, che egli abbia eseguito alcun ritocco, è da ritenere necessariamente che la causa di ciò, sia il salnitro, prodotto dall'umidità, la cui azione corrosiva in diversi punti abbia reso meno resistenti alla pulitura i colori tanto del fresco che della tinta a secco, la quale fu riconosciuta esistente da tutti coloro i quali ebbero ad esaminare le pitture della cupola di San Giovanni. L'effetto della ripulitura fin qui compiuta è quindi un grande squilibrio nell'intonazione generale del dipinto e, in modo particolare, tra il fondo e le nuvole e il resto della pittura. È perciò evidente che questa ripulitura, come non dovrebbe essere mai stata fatta, così debba ora venire assolutamente sospesa... e che si debba soltanto procurare di mantenere la integrità degli affreschi non ancora tocchi dall'opera del ripulitore, limitandosi perciò a fermare le parti pericolanti dell'intonaco, com'è già stato fatto in taluni punti, possibilmente senza staccarle. La ripulitura sin qui eseguita mostra, come si disse, un distacco deciso della parte dell'affresco ripulito con quella assai maggiore dell'affresco che è rimasto intatto; è perciò necessario di rendere meno sensibile questo distacco, in modo, cioè, che non resti alterata gravemente, come ora, la mirabile armonia e l'intonazione della pittura. Circa agli antichi crepacci esistenti nella volta e serpeggianti nell'affresco (una parte dei quali è stata già riempita con l'intento di assicurare le labbra dell'intonaco pericolante) la Commissione è di opinione che sia conveniente continuare nella riempitura delle fenditure, così da raggiungere pienamente la stabilità dell'intonaco circostante. D'altro canto la Commissione ritiene che sia necessario di non mascherare nè occultare le stuccature dei crepacci mediante tinte che accompagnino la pittura, ma sibbene che la esistenza di essi sia chiaramente accennata con una coloritura scura, che, mentre non si possa confondere con il dipinto, non debba nemmeno riuscirgli di disturbo. Converrà invece colorire i bordi delle congiunture delle parti dell'intonaco che è stato fermato, ossia le così dette abbottature, in maniera da accompagnare le tinte del dipinto ».

I lavori di ristauro, a sèguito di tale relazione e delle polemiche sorte, rimasero a lungo sospesi o ben poco si fece. Furono ripresi nell'estate del 1927 dal prof. Tito Venturini-Papari, il quale riparò il tamburo e i pennacchi, consolidando le parti dell'intonaco staccate e, in certi punti, addirittura cadenti; ripulendo precedentemente la pittura dov'era appannata dal salnitro, dalla polvere e dal fumo; turando con lo stucco i numerosi buchi e le screpolature e stendendovi sopra una leggera tinta neutra estesa pure sulle parti perdute.

Per nostro suggerimento nel 1894 sul cornicione della cupola furono collocate, in modo da non esser vedute, 120 lampade elettriche, che possono ad ogni occasione illuminarla.

Disegni. Parecchi sono gli schizzi e i disegni, che ci restano, di preparazione agli affreschi della cupola di San Giovanni Evangelista.

Per il fascione coi simboli degli Evangelisti abbiamo un disegno a penna nella Raccolta Witt di Londra (CCXLV *a*: angelo con l'aquila e angelo con leone, ossia i *simboli di Matteo, Giovanni* e *Marco*).

Per i pennacchi, si hanno, di quello coi *santi Matteo e Girolamo*, un disegno a Monaco (CCXLVIII *a*) (Gabinetto grafico) e uno a Windsor (CCXLVIII *b*).

Per la callotta, trovasi nell'Albertina di Vienna un disegno reticolato (CCXLIX *a*) per la figura del *san Paolo*, ed uno al Louvre per il *san Giacomo* (CCXLIX *b*). Riproduciamo, ma dubitiamo che non sia del Correggio, il disegno del Museo di Vienna con un gruppo di *tre apostoli* o *santi* sulle nubi e con puttini (CCL *b*). Esso non corrisponde a nessun tratto della cupola di San Giovanni e a nessun'altra pittura del maestro. D'altra parte, lo studio delle braccia, delle gambe e delle teste è meno sicuro che quello del Correggio. Potrebbe trattarsi di un disegno di maestro bolognese (Tiarini ?), che non sarà difficile determinare con la ricerca (finora appena iniziata) delle diverse cupole frescate da quella fecondissima scuola. Forse è del Correggio il disegno di uomo nudo reclinato a scrivere, con due putti da presso, del Museo Britannico (CCL *a*). Nullostante l'eccesso anatomico, non si possono negare ad esso i caratteri del maestro.

Tavv. CXXVI-CXXXVII. (1522-1523). – Decorazione dell'abside di San Giovanni Evangelista di Parma (pagg. 68-70) (diametro, m. 10). – Di questa grande opera d'affresco non esistono più che quattro frammenti e alcune copie.

Erano passati solo sessantadue anni dal giorno in cui il Correggio l'aveva compiuta, quando nel 1586 i Padri Benedettini ordinarono a Cesare Aretusi di trarne copia. Nel seguente anno tutta l'abside fu demolita per ampliare la chiesa e nella nuova tazza l'Aretusi tradusse la copia valendosi dell'aiuto di Ercole Pio e di Giov. Ant. Paganino.

Il Malvasia e il Ruta dicono che l'Aretusi, a sua volta, aveva incaricato Agostino e Annibale Carracci di far copia (naturalmente, in tele separate) dell'originale, sul quale già sei anni prima Annibale aveva condotti diversi studi. E la notizia dev'esser vera. Nel Palazzo del Giardino di Parma si videro infatti sino al 1734 grandi tele dei Carracci che ritraevano appunto l'abside di San Giovanni. Ora sono nel Museo di Napoli, e fanno credere d'aver servito allo scopo indicato dal Malvasia e dal Ruta, perchè le figure non vi sono riprodotte in parte o isolate o adattate a formare un quadro per sè stesso, ma ritraggono, semplicemente con qualche accostamento, zone intere del dipinto fino a presentare ai limiti della tela parti di figure interrotte. Le copie, invece, esistenti nella Galleria di Parma, sembrano mostrare la preoccupazione diversa che aveva l'artista di levar dall'affresco correggesco e adattare qualche parte che potesse far composizione a sè. Infatti non derivano dalla collezione farnesiana, cui si sa esser passate quelle che avevano servito all'Aretusi. Nei vecchi e nuovi cataloghi, le tele della Galleria sono assegnate parte ad Agostino, parte ad Annibale. Non sappiamo con quali criteri. È vero che Annibale nel 1580, scrisse da Parma a Ludovico perchè persuadesse Agostino a recarsi per istudiare il Correggio con lui. È vero anche che il Cavedoni sosteneva che Agostino aveva raggiunto il fratello; ma Francesco Albani, con una serie di fatti ben precisati grazie alla conoscenza di ciò che veramente era accaduto, sostenne che Agostino allora non andò a Parma, ma vi si recò invece con lo stesso Annibale *molto tempo dopo*. Infatti ve lo troviamo proprio nel 1586 (dipinse allora e datò anche un quadro per le monache di San Paolo, ora nella Galleria di quella città). È chiaro dunque che le copie conservate nella Pinacoteca, dovendosi ritenere eseguite nel 1580, sono da assegnare al solo Annibale. Pietro Martini ha scritto: « Pare che le copie carraccesche venissero tra mano di un certo Caporale, di cui parla Annibale... e passarono poscia ad altre persone che le cedettero alla Pinacoteca ». Ma, stando proprio alle parole di Annibale, non è possibile seguire la notizia e la congettura del Martini. Il Carracci dice solo che il Gran Caporale gli fece la proposta di comprar

tutte le teste che avrebbe copiato *dalla cupola*. Nel caso nostro non si tratta nè di sole teste, nè della cupola. Le tele, ora nella Galleria di Parma, appartennero ai conti Baiardi; poi, meno due, passarono ad Antonio Rosazza, con l'eredità del quale andarono in mano a Salvatore Tarchioni. Questi le propose all'Accademia di Belle Arti di Parma, il 6 marzo 1837, e furono acquistate tutte insieme, per novemila lire.

Tale la storia delle copie di Napoli e di Parma. Passando ora ai frammenti originali, diremo che, durante la demolizione dell'abside, fu salvata la parte centrale con la metà superiore della Madonna e del Redentore e alcuni frammenti con teste d'angeli. Quella fu portata nel Palazzo Farnese e anche oggi si vede in fondo a una sala della Biblioteca Palatina; all'incontro, tre frammenti con teste d'angeli finirono a Roma, in casa del marchese Rondanini, presso il quale li vide Raffaello Mengs. Passati in seguito nelle mani del Conte di Dudley, alla vendita della sua raccolta uno finì nella Galleria Nazionale di Londra (confinato poi, per il suo miserrimo stato, nel depositorio) e due furono acquistati da Lord Mond, il quale, morendo, li legò alla stessa Galleria.

Disegni. – Per l'Incoronazione si hanno due belli e sicuri disegni del maestro: l'uno nel Museo di Weimar (CCLI) con la Vergine e il Redentore; l'altro per la sola figura della Vergine, al Louvre (CCLII *a*). Presenta le linee del Redentore un disegno della Collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth (CCXLIV *b*).

Tav. CXXXVIII. (1520-1524 ?). – San Giovanni Evangelista (pagg. 70-71). – Lunetta a fresco, del diametro di 1,60, alta 0,79, sulla porta che s'apre presso l'altare del braccio sinistro del transetto, nella chiesa di San Giovanni Evangelista in Parma.

Era molto sporca di polvere e affumicata, con parti sollevate e pericolanti quando nel 1894 fu abilmente riparata, leggermente liberata dal lerciume, e coperta di cristallo.

Tavv. CXXXIX e CXL. (1523-1524 ?). – Martirio dei santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino (pagg. 71-72). – Questa tela, larga 1,82, alta 1,57, ora nella Galleria di Parma, trovavasi nella parete destra della quinta cappella, a dritta entrando, della chiesa di San Giovanni Evangelista di quella città. Vi rimase sino al 1796, nel quale anno fu inclusa nel bottino francese e portata a Parigi, donde tornò a Parma nel 1815. A Parigi, e più tardi a Parma, fu pulita e anche un po' ritoccata.

Disegno. – Un primo pensiero del Correggio per questo quadro è in un disegno del Louvre (CCLIII), ma assai meno felice del dipinto. Nel disegno l'angelo, che dispensa la palma e la corona del martirio è perfettamente in mezzo e di prospetto; Eutichio e Vittorino decollati e inginocchiati, l'uno contro l'altro, e proni con d'appresso le teste appena recise, formano una linea uniforme come di cariatidi e in ogni parte simmetrica (curve di dossi, sprizzi del sangue, teste). Anche la disposizione dei santi Placido e Flavia, nonchè dei manigoldi, è senza varietà. Il Correggio se ne avvide, e cambiò tutto.

Nicola dell'Abate nel suo *Martirio dei santi Pietro e Paolo* (ora nella Galleria di Dresda) imitò le due figure del san Placido e del manigoldo, il quale ultimo fu pure imitato da Federico Barocci nel *Martirio di san Sebastiano* della Cattedrale d'Urbino.

Tavv. CXLI-CXLII. (1523-1524 ?). – Cristo deposto (pagg. 72-73). – Tela, larga 1,82, alta 1,57, che ha la medesima storia del quadro precedente. Anche questo

Deposto soffrì nel viaggio a Parigi, dove fu soverchiamente pulito. Lo strappo, mal riattato, che altera la mano sinistra della Madonna, fu fatto nel 1792, dal pittore Giuseppe Turchi, nell'atto che riponeva a suo posto il dipinto, da lui tolto per farne una copia.

Tavv. CXLIII-CXLIV. (1522 ?). – L'Annunciazione (pagg. 74-75). – Lunetta a fresco, trasportata su tela, del diametro di 3,15, alta 1,57. In uno stato di estrema rovina, dalla quale affiora appena qualche traccia della testa dell'angelo e di quella della Vergine. Per iscorgere qualcosa tra le superstiti chiazze del colore conviene aiutarsi con la stampa del Toschi e del Costa, che noi riproduciamo.

Il Correggio frescò quest'*Annunciazione* nella chiesa dei Padri dell'Annunziata demolita nel 1546 per far posto alla fortezza o castello che costrusse Pier Luigi Farnese. In quell'occasione, ci racconta il Vasari, i Padri « fecero ricingere il muro attorno con legnami armati di ferramenti e tagliandolo a poco a poco lo salvarono ed in un altro luogo più sicuro fu murato da loro nel medesimo convento ». Quando poi ebbero ricostrutta una nuova chiesa nella parte della città detta *Capo di Ponte*, l'affresco fu collocato a sinistra dell'ingresso « dove eresse un altare la nobile famiglia Aiani ».

Nel 1832 l'Accademia di Belle Arti fece voto perchè fosse levato di là ad impedimento d'una maggiore ruina. Solo nel 1875 se ne ottenne la concessione; ma il lavoro di trasporto alla Galleria di Parma, dove ora si trova, fatto nei primi giorni dell'anno seguente, finì per dargli il colpo di grazia.

Disegni. – Nella Wilton House di Londra si conserva un bel disegno reticolato (CCLII *b*) di quest'*Annunciazione*. Un altro disegno di Vergine Annunziata, parimente reticolato ed assegnato al Correggio, trovasi al Louvre (CCLIV *b*) ma non corrisponde a nessuna opera sua rimastaci. Nel Museo Britannico c'è il disegno d'un Angelo annunziante con caratteri correggeschi (CCLIV *a*) ma assai diverso da quello del dipinto esaminato. Roberto Longhi ci indica un disegno dell'Angelo, nel Museo di Budapest (E. 3, p. 22 *a*).

Tav. CXLV. (1522 ?). – Madonna della Scala (pagg. 73-74). – Affresco: largo 1,10, alto 1,60.

Il Correggio dipinse questa Madonna sulla Porta orientale di Parma, dalla parte interna. Quando nel 1545 per ragioni di sicurezza, secondo le esigenze militari del tempo, si alzò in quel posto un baluardo, l'ammirazione per la bella imagine consigliò diversi cittadini di unirsi, raccogliere offerte e, insieme al concorso della Confraternita di San Michele, chiedere che il tratto di muro, su cui era dipinta, fosse rispettato, e incorporato in un oratorio, al quale si sarebbe saliti a mezzo d'una scala, che poi fu fatta e diede nome alla Madonna. La concessione, dato il posto, fu ottenuta a stento, e solo nella primavera del 1555. L'oratorio fu più tardi decorato da G. B. Tinti, e da lui e dal Malosso cremonese fornito di due quadri agli altari laterali; ma nel 1812 dovette cedere il posto alla Barriera cittadina. Anche allora la importanza dell'opera valse la salvezza dell'ammirata imagine, che, cerchiata di ferro, fu trasferita nella Galleria, dove presentemente si trova.

Disegni. – Per la Madonna della Scala si hanno due bellissimi schizzi: l'uno a matita nera, di linee rapide, vivacissime, piene d'espressione nella Raccolta Dubini di Milano (CCLV *a*), l'altro a matita ed acquerello nel Museo Britannico a Londra (CCLV *b*). Eseguendo l'opera in affresco il maestro v'apportò notevoli varianti.

Tav. CXLVI. (1523-1524 ?) – Madonna della Cesta (pagg. 75-76) – Tavoletta, larga 0,25, alta 0,34. Fu donata da Carlo IV di Spagna al suo maestro D. Emanuele Godoy principe de la Pace, presso il quale ebbe a soffrire per soverchia pulitura. Durante l'invasione dei Francesi, in Ispagna, passò al pittore inglese Wallace, che nel 1813 la mise inutilmente in vendita per 1200 lire sterline. Si trovava però nella Collezione Lapeyrière, quando fu posta nuovamente all'incanto in Parigi nell'aprile del 1825. L'acquistò allora C. I. Nieuwenhuys seniore, che subito dopo la cedette alla Galleria Nazionale di Londra, dove presentemente si trova. Così racconta Julius Meyer (*Correggio*, Lipsia, 1870, pagg. 138 e 326) la storia della preziosa tavoletta. Ma nel catalogo di quella Galleria dicesi, con qualche varietà, che fu portata in Inghilterra dal signor Bouchanam nel 1813 e, dodici anni dopo, comprata da M. Perrier per la Galleria.

Disegno. – Nella Biblioteca Albertina di Vienna c'è un foglietto del Correggio con diverse figure schizzate per tutti i sensi (CCLVI *b*). In uno, sant'Anna e la Madonna coi due bambini in terra che si baciano. La Madonna ha vicino una cesta. Ma se nulla, salvo questo piccolo particolare richiama la Madonna di Londra, all'incontro somigliante è la figura di san Giuseppe che lavora. In un angolo è poi schizzato un angelo volante che ha qualche affinità con quello del *Cristo nell'Orto degli Olivi*. Ma è su tutto da notarsi in altre tre figure una esplicita idea della *Madonna del latte* di Budapest.

Tav. CXLVII. (1523-1524 ?). – Madonna del Latte (pag. 76). – Tavola larga 0,57, alta 0,68, nel Museo di Budapest. La storia di questo quadro è confusissima, sia per le notizie contraddittorie, sia per la quantità delle copie antiche, alcune delle quali (come quella dell'Eremitaggio di Pietrogrado) si vollero a lungo spacciare per originali. Domenico Ottonelli, nel *Trattato della pittura* del 1652, ricorda un quadro simile, ma non se ne possono seguire le traccie e manca il modo per identificarlo o con l'originale o con qualcuna delle copie. Egli lo vide in mano di un tal Gottifredo Periberti, cui era pervenuto dopo essere stato degli Aldobrandini, della principessa di Rossano, loro erede, e del Cardinal di San Giorgio.

In seguito ha maggiormente intralciata la storia il fatto che alcune vecchie descrizioni recano che il Bambino riceve le frutta da un angelo, e altre che le riceve da san Giovannino. E si sono riferite queste ultime al quadro di Pietrogrado dicendo che in questo, per l'appunto, c'è san Giovannino, e non un angelo. Ma il ragionamento crolla alla semplice osservazione che anche nel quadro di Pietrogrado c'è un angelo !

Certo è solo che il quadro di Budapest pervenne a quel museo con la raccolta Esterhazy

Aggiungeremo che di pochi quadri del Correggio si trovano tante copie come di questo, e talora così buone da essere ritenute ripetizioni. Ne ricordiamo due in Roma, una nel Palazzo Ruspoli, e un'altra nel Palazzo Caetani di Sermoneta. Una terza ne vedemmo a Livorno, una quarta a Firenze (del signor Bricheri Colombi) e altre pure in Roma, a Milano, a Bologna ecc.

Tav. CXLVIII. (1523-1524 ?). – Madonna in adorazione del Bambino (pag. 76). – Tela, larga 0,67, alta 0,81, regalata dal Duca di Mantova a Cosimo II de' Medici nel 1617. Il Milanesi ha scritto che fu donata dal Duca di Modena, ma nell'Inventario della Galleria dal 1589 al 1634, c. 55, num. 86, si legge che fu « donata a S. A. S. dal Ser.mo di Mantova ». È strano che certi critici, che con estrema facilità hanno assegnato al Correggio dipinti poco meno che indecorosi, abbiano poi osato negargli questa opera di sicurissima autenticità !

Tav. CXLIX. (1523-1524 ?). – Noli me tangere (pag. 76). – Tavola, larga 1,03, alta 1,30. Il Vasari la vide in Bologna in casa degli Hercolani, e Pietro Lamo nella sua *Graticola di Bologna*, scritta intorno al 1560, conferma: « In casa del conte Augustino Arcolano è un Cristo nell'orto con la Maddalena a li piedi, de mano de M. da Coregio bellissimo ». Passato in seguito al cardinal Aldobrandini, poi al cardinal Ludovisi, fu trasportato in Ispagna e regalato a Filippo II da D. Ramiro Nugnes de Gusman duca di Medina de las Torres. Carlo II lo pose nell'antisagrestia dell'Escuriale. Ha patito ritocchi, rimossi poi, ma con soverchia ripulitura, da Josè Madrazo.

Tav. CL. (1524 ?). – Gesù nel bosco degli olivi (pagg. 76-77). – Il Vasari racconta che questa tavola, larga 0,40, alta 0,37, si trovava, a' suoi tempi, in Reggio Emilia. Una lettera di Fulvio Rangoni, del 16 marzo 1584, conferma la notizia, facendoci sapere ch'era posseduta, in quella città, da Francesco Maria Signoretti che si sa esser stato ascritto al Collegio dei Medici. Aggiunge che alcuni anni prima lo scultore Pompeo Leoni, cercando di fare acquisti, per il Re di Spagna, ne contrattò la compra, ma finì per rinunciarvi di fronte alla ferma richiesta di 500 scudi. Tali cose erano comunicate al Duca Alfonso II d'Este, il quale desiderava di riunire molti quadri nel suo castello di Ferrara. Sei anni dopo il Lomazzo avvisa che il quadretto era stato venduto per 400 scudi a Pirro Visconti. Da costui passò, per 750 doppie, al marchese di Caracena, Governatore di Milano, che lo comprò per commissione di Filippo IV di Spagna. Dopo la battaglia di Vittoria fu trovato nella cassa della carrozza di Giuseppe Bonaparte, depredata da un colonnello del Duca di Wellington, il quale s'affrettò, con cavalleresca generosità, a rimandarlo al re Ferdinando VII. Ma questi, non volendo esser da meno, ne fece dono al Duca stesso, ed ora forma il principale tesoro della Apsley House a Londra.

Disegno – Disegno (CCLVII) per la figura del Cristo nel bosco degli Olivi, a larghi tratti di matita, nel Museo Britannico a Londra.

Tab. CLI. (1525 ?). – Ecce Homo (pagg. 77-79). – Questa tavola, larga 0,80, alta 0,97, fu prima dei Conti Prati di Parma, dai quali passò ai Marchesi Dalla Rosa o, come altri credono, ai Baiardi. Sembra che in seguito entrasse nella Galleria Colonna in Roma, dove infatti il Ramdohr e il Mengs videro un quadro simile. Venduto in seguito dai Colonna a Simon Clarke, questi, non potendolo levar d'Italia, lo cedette al Murat, allora Re di Napoli. Fu quindi (1834) del Marchese di Londonderry e finalmente della Galleria Nazionale di Londra dove oggi si trova.

Notevole è il numero delle vecchie copie di questo quadro, e molte le pretese che si tratti di originali. Francesco Scannelli nel *Microcosmo della Pittura* (Cesena, 1657) indicava come tale una tela posseduta dalla famiglia Salviati in Firenze, dalla quale sono forse derivate le parecchie copie che si trovano ancora in quella città.

Tavv. CLII-CLIII. (1525 ?). – Madonna del san Sebastiano (pagg. 78-79). – Questa grande pala d'altare, su tavola centinata, larga 1,61, alta 2,65, fu dipinta dal Correggio per la Confraternita di San Sebastiano in Modena. Nel 1659 il Duca Alfonso IV l'ottenne per la sua Galleria, offrendo in compenso una copia del Boulanger e facendo decorare la volta del coro della stessa Confraternita dai bolognesi Colonna e Mitelli. Inclusa nella vendita fatta da Francesco III ad Augusto III re di Polonia Elettore di Sassonia, passò nel 1746 a Dresda, dove oggi si trova.

Il quadro è ora ben lontano dalla sua freschezza originale. Mentre la storia delle sue migrazioni riesce, a differenza di quella di quasi tutti gli altri dipinti del maestro, assai semplice, la storia invece de' suoi tormenti è lunga e dolorosa. Gian Battista Spaccini (1588-1636) nella sua *Cronaca Modenese* edita in Modena nel 1911, racconta che già sin dal 1611 Ercole Abba procurò di rimediare ai danni inconsulti fatti ad esso da Ercole dell'Abate, il quale « per far unire i colori insieme » lo mise al sole. Al doppio supplizio inflittogli da quei due pittori, un terzo più grave gli procurò poco dopo il bolognese Flaminio Torri ridipingendolo tutto. Il Mengs racconta poi che nel trasporto ebbe a soffrire alcune scrostature messe a posto a Dresda. In quale stato fosse ridotto, si comprende dal fatto che il Palmaroli, quando prese a liberarlo dalle ridipinture, scoperse alcune teste d'angeli prima nascoste. Ma, com'è naturale, una così lunga serie d'oltraggi e di tormenti ha finito per alterare i toni primitivi togliendo, anzitutto, forza alle ombre e irruvidendo parte delle figure, specialmente di san Sebastiano e san Geminiano.

Nella *Cronaca* citata dello Spaccini, a pagg. 15-16, si legge che, nel 1595, Mons. Girolamo Benero card. di Correggio titolo S. Maria sopra Minerva e il Vescovo d'Orvieto « andorono a vedere in San Sebastiano la pittura del divino Antonio Lucente (sic) da Correggio, poi a San Pietro Martire a vedere l'altra ». La notizia fa fede di quanto sullo scorcio del sec. xvi fosse cresciuta la fama dell' Allegri.

In passato era ritenuta di lui, nella Galleria Pitti a Firenze, una testa di puttino che non è che copia della testa dell'angioletta che regge il modello della città di Modena ai piedi di san Geminiano.

Tav. CLIV. (1525 ?). – Antiope (pagg. 79-80). – Tela, larga 1,24, alta 1,90. Era a Mantova nella galleria dei Gonzaga, e passò a Londra nel 1628 in quella di Carlo I. Dopo la decapitazione di questo re, il Parlamento inglese stabilì che i suoi tesori d'arte dovessero vendersi, il che avvenne in tre riprese, nel 1649, nel 1650 e nel 1653. L' *Antiope* passò allora in mano del banchiere Jabach di Colonia, che viveva a Parigi. Da lui la comprò il cardinal Mazzarino, e i suoi eredi la cedettero a Luigi XIV. Oggi è nel Museo del Louvre.

CCLVIII. – *Disegno* per la figura d'Antiope, nella Biblioteca Reale di Windsor. La figura è più distesa che nel quadro, dove appare, con nuova arditezza, quasi rannicchiata. Roberto Longhi ci indica come disegno assai correggesco quello di donna nuda che si trova a Bayonne nella Sala Bonnat, n. 115.

Tav. CLV. (1525 ?) – Ritratto di Uomo (pag. 113). – Su tela, larga 438, alta 0,54.

Non si ha d'esso che una storia relativamente recente. Dalla Collezione del conte Bruekenthal di Vienna, passò a quella Adamovics, indi in proprietà del dott. Richard Basch che, nel 1925, lo vendette all'antiquario Giuseppe Grassi di Roma. Ora si trova a Londra nella Collezione di Lord Lee di Fareham.

Ritenuto prima della « Scuola di Tiziano », poi di Lorenzo Lotto, fu proclamato opera del Correggio da Adolfo Venturi (ne *L'Arte,* XXIX, 1926, 136-138) e dal Fry (in *The Burlington Magazine* del genn. 1928).

Tav. CLVI. (1525 ?). – Sposalizio mistico di santa Caterina (pagg. 80-81). – Tavola, larga 1,02, alta 1,05, dipinta dal Correggio per i Grillenzoni di Modena, dai quali nel 1582 passò, per il mezzo del cardinale Luigi d'Este, a Caterina Nobili Sforza contessa di Santafiora. Nel 1650, dopo esser passata per altre mani, apparve nella galleria del cardinale Antonio Barberini che la regalò al cardi-

nale Mazzarino. Dagli eredi passò finalmente al Museo di Luigi XIV e quindi al Louvre.

Tra le molte copie, crediamo degna d'esser ricordata quella assai bella del Cigoli (1559-1613) conservata nell'Orfanotrofio di Pistoia.

Tavv. CLVII-CLVIII. (1523-1530). – La Notte (pagg. 81-84). – Questo dipinto, su tavola, larga 1,88, alta 2,565, fu ordinato al Correggio nel 1522, dai Pratoneri, ma finito e collocato nel 1530 in san Prospero di Reggio Emilia sul loro altare, dove si vede ancora la bella cornice originale. Non era trascorso il sec. xvi che già gli Estensi si preparavano a ghermirlo. Ve n'ha traccia in una lettera di Fulvio Rangoni del 27 dicembre 1587, indirizzata da Reggio al segretario d'Alfonso II: « È un pezzo che morì il Cavalier Pratoneri e dopo anche messer Giulio, ed erano i padroni di quella *Natività* di mano del Correggio, che è qui ad un loro altare in San Prospero, che restando ora in mano a due minorenni non credo siano per acconsentire che sia levata, oltre che non so anche come i preti se ne contentassero, che gli uni e gli altri la stimano come una gioia. Nondimeno non resterò d'affaticarmi per rimuovere le difficoltà perchè l'A. S. ne venga compiaciuta se vedrò modo di poterla conseguire ». Poco più di mezzo secolo dopo gli Estensi raggiunsero il loro scopo, non più tenendo il difficile tramite delle pratiche, ma con la violenza e la rapina. Una nota del tempo, scritta sul *Libro dei defunti* di San Prospero, ci dice che nel maggio del 1640 il quadro fu sacrilegamente levato per ordine del Duca Francesco e portato a Modena, con dolore indicibile di tutti i cittadini. Passò a Dresda (nella cui Galleria oggi si trova) con gli altri quadri venduti da Francesco III ad Augusto III, nel 1746.

Disegni. – Nel Museo Britannico si trova un disegno (CCLIX) rapidamente eseguito e acquarellato quasi a fermare la fugace visione dell'agitazione dei pastori intorno a Gesù appena nato e tutto, nella notte, divinamente raggiante. È forse quello che sul principio del sec. xviii Sebastiano Resta vide a Roma in possesso di Giuseppe Ghezzi, « dove le figure sono di attitudini alquanto diverse, ma è uniforme affatto nel gusto che il Correggio tenne nel quadro grande » (*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, III, – Roma, 1759 – pagg. 327, 334, 338, 343, 344). Non è del Correggio lo schizzo di *Presepio notturno* attribuitogli nella Collezione del Palazzo Granducale di Weimar, ma forse di pittore bolognese. Con lo stesso soggetto, ma a luce diurna, si ha un disegno del Correggio (di cui trovasi una copia nella Biblioteca Ambrosiana di Milano) nella Wilton House di Londra (CCLX). Annibale Carracci ebbe a mano tale disegno (ignorasi che mai sia esistito il quadro rispondente) e s'ispirò per un dipinto inciso prima da Nicola van Aelst (c. 1525, m. dopo il 1612), poi da Lodovico Mattioli (1662-1662), e copiato a penna (Museo del Louvre) da Michele Corneille detto il giovine (1641-1708).

Tavv. CLIX-CLXII. (1527-1528). – Madonna del san Girolamo (pagg. 84-87). – Questa tavola, larga 1,41, alta 2,05, fu ordinata nel 1523 da Briseide Colla vedova di Orazio Bergonzi, ma finita alcuni anni più tardi. Rimase nella chiesa di Sant'Antonio in Parma sino al principio del sec. xviii, allorchè si cominciarono i lavori di demolizione della vecchia chiesa per ricostruirne un'altra su disegno di Ferdinando Bibiena. Allora, portata in canonica, fu chiusa e conservata in una cassa. Morto il cardinale Antonio Sanvitale, che sosteneva le spese per la fabbrica, questa rimase incompiuta. Balenò allora la trista idea di vendere il quadro per fare i danari da compiere i lavori. Il Duca Francesco Farnese si oppose. Morto lui, risorse la voce della temuta vendita e si disse che chi cercava

d'aver il dipinto era il solito Augusto III Elettore di Sassonia, il quale già pochi anni prima aveva comprato i quadri di Modena. La Comunità di Parma, spaventata, fece levare il quadro e portarlo in una stanza del Capitolo del Duomo (1749). Appena sei anni dopo, per le lamentanze di un pittore francese cui fu impedito di trarne copia, Guglielmo Dutillot, ministro di don Filippo di Borbone, ordinò che il quadro fosse trasferito a Colorno, donde, poco dopo, fu portato nella Sala dell'Accademia di Pittura. Nel 1764, compiuta finalmente la chiesa di Sant'Antonio, la Precettoria fece istanza per riaverlo, ma il Duca propose di comprarlo, e la vendita si effettuò nell'aprile del 1765. Rimase in Galleria fino al 1796, in cui passò in Francia, per le depredazioni rivoluzionarie. Di là tornò in Italia nel 1815 e a Parma nei primi giorni del 1816.

Disegni. – Un mirabile schizzo della Galleria dell'Univ. di Oxford (CCLXI), a punta di pennello su un turbinio di segni rossi che s'incrociano per ogni senso e colorano il fondo, sembra l'idea iniziale della « Madonna del san Girolamo ». Il santo si reclina a destra sul Bambino sorridente. Altre figure sono ai fianchi della scena. In un altro disegno del Museo di Weimar (CCLXII *a*) vediamo reclinata a destra, verso Gesù, la figura della Maddalena che con la sinistra solleva il manto, proprio come nel quadro; ma la figura di san Giuseppe anzichè quella di san Girolamo, e l'atteggiamento della Madonna e del Putto si differenziano dal dipinto. Assai notevole è comunque vedere come del particolare della Madonna col Bambino, il Correggio abbia fatto un disegno a sanguina piuttosto grande e bene studiato, che si trova al Louvre (CCLXXII *b*). È del caso ricordare qui un altro focoso schizzo della Galleria di Budapest (CCLXIII *b*) col Bambino rovesciato sulle ginocchia e due puttini a destra, uno dei quali deliziosamente ridente. È senza riferimento alle opere che conosciamo, come anche quello della Raccolta del Duca di Devonshire a Londra con la vestizione d'un vescovo (CCLXIII *a*).

Tavv. CLXIII-CLXVI. (1528-1530). – La Madonna della Scodella (pagg. 87-89). – Tavola centinata, larga 1,37, alta 2,18, dipinta dal Correggio per la chiesa del Santo Sepolcro in Parma e inaugurata il 2 giugno 1530, come reca l'iscrizione della sua bella cornice architettonica, da noi rimessa al quadro nel 1893. Nel 1754 un frate Carmelitano Scalzo scrisse da Mantova al sacrista dicendo d'aver chi lo comprerebbe. Questi rispose che l'abate era disposto alla vendita, ma che conveniva ottenere il consenso dell'Infante. Nel parlare del prezzo alluse ad altre proposte di compra fatte dal Generale di Braon per 30 mila filippi, dal Senatore Barbieri per 600 mila lire parmensi e dal prete Bianconi, rettore di una chiesa di Bologna, per 20 mila zecchini. Le pratiche del Carmelitano Scalzo si protrassero sino al 1756, poi restarono incagliate, nè più se ne parlò. È ovvio dire che i Francesi nel 1796 inclusero il celebre dipinto nel bottino e lo trasportarono a Parigi donde tornò in Italia nel 1815 e a Parma sul principio del 1816 per esser collocato nella Galleria.

Il dipinto perdette alcune delicate velature per qualche ripulitura (una delle quali fu fatta dal Mengs), così nelle figure come nel fondo. Però non è da credere che il quadro sia rovinato. Il suo stato è più che sodisfacente.

Nel Museo di Verona è una copia della testa del bambino Gesù, che in passato era tenuta opera del maestro.

Disegno. – Un'ombra fugace della testa del bambino Gesù si scorge in un disegno della Raccolta Oppenheimer di Londra, in cui, di fianco, s'hanno segni fulminei per angeli (CCLV *b*).

Tav. CLXVII. (1528 ?). – Santa Caterina leggente (pag. 92). – Su tela, larga 0,50, alta 0,62, nel Palazzo Reale di Hampton Court.

Nella Galleria di Dresda s'ha una buona imitazione di questo quadro (forse di Carlo Cignani), con la differenza che la figura rappresenta *santa Margherita*, come si comprende per la testa del drago che le sta vicino.

Tavv. CLXVIII-CCXXV. (1526-1530). - La Vergine Assunta – Decorazione della cupola del Duomo di Parma (pagg. 89-101) leggermente ellittica (diametro sull'asse della chiesa 10,93 – sull'asse del transetto 11,55) – Lavori di protezione del maraviglioso affresco s'iniziarono nel 1533 (quando si cominciò a ricoprire la cupola esternamente di lastre di rame e di piombo) e si protrassero sino al 1539. Ma, poi, a qualche cura per la conservazione d'esso, a qualche riparazione dell'estradosso della cupola, a qualche spolveratura, sono sempre succeduti lunghi periodi d'abbandono e d'incuria. Quando nel 1913 noi facemmo alzare larghi e comodi ponti per una esplorazione generale dell'affresco, per un consolidamento delle parti pericolanti e per una cauta pulitura dalla polvere, dal fumo e dalle tele di ragno, si trovò l'opera in uno stato veramente spaventoso. V'erano zone, come il pennacchio di san Tommaso, tenute insieme e protette da fili di, ferro e da reti metalliche fermate a rozzi e grossi chiodi; v'erano veli, tele e carte incollate sopra, e lacune senza più arricciatura, e frammenti prossimi a cascare, e un generale serpeggiare di screpolature per ogni senso: tutto insieme, uno stato di tale indegnità, considerando l'eccellenza dell'opera, preziosa come la volta della Sistina e le stanze di Raffaello, da levar grida di dolore e di protesta. Perciò procurammo che il lavoro non s'arrestasse nemmeno negli anni della guerra, e il prof. Tito Venturini Paperi lavorò anche nel '14, nel '15 e nel '16, dopo di che scrisse la seguente relazione, interessante per dati tecnici:

« Nell'esecuzione dei restauri agli affreschi del Correggio, nella cupola del Duomo di Parma, criterio principale fu quello dell'assoluto rispetto dell'opera d'arte, cioè: consolidare, non restaurare.

« A rimanere negli stretti limiti d'azione che permetteva tale intendimento, ostacolava soprattutto la tecnica con la quale furono condotti i dipinti, quella detta di « mezzo fresco ».

« È noto come il tecnicismo del Correggio venga generalmente designato con l'espressione di « acque tinte ». Ed infatti l'uso di esse si riscontra in molte parti della sua opera. Ma è pur vero che la tecnica del Correggio è più complessa di quello che possa a prima vista apparire.

« Le complete osservazioni che ho avuto il mezzo di poter fare, vivendo per lungo tempo in contatto della gloriosa pittura, mi permisero di scorgere chiaramente il procedimento usato dal sommo pittore.

« Egli dipinse a buon fresco, ottenendo quanto più gli fosse stato possibile di ottenere, data l'immensità dell'opera.

« Sulle carni attese poscia a ripassare, modellando e rinforzando i toni in ombra, con le sue « acque tinte » conseguendo in tal modo quelle meravigliose ombre trasparenti che « a corpo » nel dipingere di fresco, non è possibile di ottenere. E prodigò « le acque tinte » anche nelle ombre dei panneggi più chiari, sulle stoffe rosee, sugli azzurri trasparenti, sulle luminosità dorate.

« Ma non potè fare a meno, allorchè gl'intonachi furono bene asciutti, pel tempo trascorso dal principio al termine della sua lunga opera, allo scopo di compiere il lavoro di raccordamento delle tonalità, d'investire con colori a tempera, di robusto corpo, tutte quelle parti che riconobbe necessario di porre in rapporto con altre circostanti.

« E l'impiego del glutine, che usò nella macinazione dei colori a tempera, fu vario certamente, se si osserva come in alcune parti il colore ha resistito, a

parità di condizione della conservazione dell'intonaco, mentre in altre si è disgregato, porgendo ora l'impressione del pastello.

« Ecco dunque lo stato di fatto che ostacolava la via a chi si accingeva ad operare per la conservazione dei dipinti dell'Allegri, con la risoluzione ferma di non arrecare loro alcuno di quei danni che, non di rado, o per inesperienza o per mancanza di risorse e di nuovi mezzi operativi, si riscontrano nelle opere restaurate.

« A prima vista, il più efficace rimedio sarebbe sembrato quello del « distacco » e della « riapposizione » di grandi tratti del dipinto.

« Ed infatti le intonacature alle quali il Correggio affidò la sua opera gloriosa, sono di misera, fatiscente struttura. Invase dal salnitro, per le infiltrazioni delle acque piovane, erano in moltissime parti, pervenute a tale miserevole stato che il più lieve contatto ne determinava la caduta. Altrove il colore era sollevato, per la stessa cagione, in sottili squamette ricurve, le quali si perdevano al più leggero alito di vento. Ne cagionavano altresì la caduta i numerosi piccoli ragni che si erano annidati negl'improvvisati rifugi, tra la pellicola del colore e l'intonaco.

« Meravigliose teste erano lì lì per precipitare, parti di braccia, di gambe, di panneggi, attendevano, da un istante all'altro, l'ultima loro ora.

« Ma il distacco degli affreschi è opera che si compie dai pratici, con perfezione, allorquando si tratti di pitture condotte con il sincero metodo del « fresco », mentre quando ci si trovi di fronte ad un dipinto ottenuto a « mezzo fresco » si rende necessario di fissarlo con polverizzazioni di resine, disciolte nell'alcool. Così operando si snaturano i dipinti. Gli affreschi pervengono a tale stato da sembrare pitture condotte a « mezz'olio ». Ed in progresso di tempo la resina cagiona alteramento di tono e l'ingiallimento generale. Difetto questo che diviene tanto più palese, quanto più il distaccatore è stato prodigo di resina, allo scopo di rendere sicura la sua operazione.

« Pel distacco, quindi, su larga superficie degli affreschi del Correggio, sarebbe stato conveniente attenersi a questo metodo, snaturando i dipinti, dando loro una intonazione oleosa, determinandone, a breve andare, il generale ingiallimento ? No, davvero !

« Ond'è che mi accinsi ad altra opera, più lunga e più paziente, ma doverosa, consistente nell'ottenere il riaderimento dell'intonaco all'arricciatura e di questa al laterizio, fissando pezzo per pezzo le particelle a colore distaccate, usando iniezioni e spennellature di colla, preparata con caseina vegetale e calce idrata.

« Tutt'attorno ai tratti d'intonaco isolati per la caduta di alcune parti, condussi scarpatine di sorrezione a stucco, allo scopo di fortificare e d'impedire la penetrazione della polvere e degli insetti. Altrove apposi, ove ne riscontrai la necessità, delle piccole grappe di rame, ricoperte di colore, in modo che non fossero visibili.

« Lasciai scoperti tutti quei tratti dell'arricciatura, visibili per la caduta dell'intonaco dipinto, sui quali si vede il disegno schematico dell'opera, tracciato con tinta nera.

« Procedetti nella pulitura e nel ravvivamento di tante parti offese con la più rigorosa cautela, ottenendo il risultato possibile, ed in presenza dell'On. Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti liberai da tinte sovrapposte e dall'affumicatura, che lo ricoprivano, il tratto di cielo circondante il « Messo di Dio » al sommo della cupola, cosicchè la tinta dorata, condotta a buon fresco, riapparve nella sua luminosità. E da ultimo provvidi ad occultare le parti rimesse a stucco di calce, con tinta a velatura, conseguendo un'intonazione si-

mile a quella delle scrostature già oscurate dal tempo, e in tal modo variata che non produce stonature con le tinte delle quali è a contatto.

« Tutto questo mio lavoro condussi sempre in perfetto accordo con la Commissione preposta al restauro, nelle persone dei professori Luigi Cavenaghi e Maurizio Lucarini »'

Disegni: Pennacchi. – Bel disegno a Parigi nel Louvre (CCLXIV) per il pennacchio con *san Giovanni Battista*. Nell'esecuzione il Correggio mutò largamente. A parte le minori varianti della figura principale con la pecorella, invece dei puttini, dapprima ideati, dipinse figure d'adolescenti. Anche è interessante vedere come sull'arco delle nicchie o dei pennacchi (dov'egli poi frescò larghi mantegneschi festoni di frutta e di fronde) avesse pensato di fare, come in San Giovanni, figure semidistese di putti. Nella Raccolta Grahl di Berlino trovasi un disegno (CCLXV) di santo in atto di scrivere, che si pensa fatto per istudio del *San Tommaso*. Il disegno è correggesco, ma a noi sembra non eseguito col pensiero al posto per cui doveva servire. Nel Museo Fogg di Cambridge è un abbozzo della testa del *sant'Ilario* (CLXXXV).

Fregio: tra i pennacchi. – V'hanno del Correggio, diversi disegni di fregi, ma nessuno in corrispondenza con quelli dipinti nella cupola. Incerto, perciò, se fossero ideati per diverso scopo o se il pittore cambiò totalmente pensiero. Riproduciamo due rapidi schizzi (CCLXVI *a* e *b*), che si trovano a Firenze negli Uffizi (1947 retto e verso), un disegno della Biblioteca Reale di Windsor (CCLXVII e tre del Louvre (CCLXVIII, *a*, *b*, *c*).

Balaustrata. – Due schizzi assai belli per la balaustrata, includente gli occhi della cupola, nell' Ashmolean Museum di Oxford, importanti perchè mostrano che il Correggio aveva dapprima pensato di far le figure degli Apostoli sedute (CCLXIX, *a*, *b*).

Apostoli. – Conosciamo e riproduciamo sette schizzi o disegni fatti dal Correggio, per le figure degli Apostoli, tradotte poi nell'affresco con varianti più o meno notevoli. L'uno è nell'Albertina di Vienna (CCLXX *a*), il secondo nel Museo di Lisbona (CCLXX *b*), il terzo (CCLXXI) nell' Università di Princeton New Jersey (S. U. A.), il quarto (CCLXXII *a*) a Firenze negli Uffizi; il quinto (CCLXXII *b*) fu venduto nel 1926 ad Amsterdam, con la collezione del pittore E. W., il sesto (rapidissimo schizzo) e il settimo (CCLXXIII, *b*, CCLXXVII *a*) nella raccolta Oppenheimer a Londra; l'ultimo; nella Galleria Estense di Modena, ricuperato dall'Austria nel 1919 (CCLXXIII *a*). In questo, oltre alla mezza figura d'un Apostolo, è schizzato uno degli adolescenti che stanno sulla balaustrata.

Adolescenti. – Oltre a quello dell'Estense or'ora indicato, con la coppa dell'incenso in mano, sono da registrarne altri tre. L'uno (CCLXXIV *b*) di figura seduta e reclinata (dipinto poi, nella cupola all'inverso, ma con poca varietà) nella collezione di Frank J. Mather, a Princeton, New Yersey (S. U. A.), il secondo (CCLXX *b*) con la parte superiore di due figure, nel Museo di Lisbona; il terzo, con lo schizzo di tre figure d'adolescenti e d'un angelo (CCLXXV) del pennacchio di san Giovanni Battista, nella Biblioteca Reale di Windsor.

Patriarchi e santi. – D'una figura, ritta sulle nubi, in atto d'indicare in alto, (CCLXXVI *a*) disegnata in una carta (ora alla Galleria Estense di Modena, ricuperata dall'Austria nel 1919) il Correggio non tenne poi conto. Seguì invece il disegno (CCLXXVI *b*) a penna (Biblioteca Reale di Windsor) con *Adamo, Isacco e Abramo*, del quale ultimo è un minuscolo schizzo nella raccolta Oppenheimer di Londra (CCLXXVII *b*). Più notevoli disegni si conservano per l'*Eva:* uno, (CCLXXVIII *b*), un po' freddo, nel Museo Teyler di Haarlem; un secondo (CCLXXVIII *a*) al Louvre, assai più vivo ; un terzo, infine (CCLXXIX), di grande bellezza d'espressione, nel Museo Britannico.

L'Assunta. – Com'è naturale, questa figura, protagonista della composizione, diede pensiero al Correggio che la schizzò o disegnò più volte. Forse la prima idea fu quella fulmineamente fissata in una carta, ora nella Galleria di Dresda (CCLXXX *a*), dove appare meno di scorcio, più ripiegata verso sinistra, e col putto da questo lato. Un disegno del Museo Britannico (CCLXXXI), si mostra più vicino all'affresco, ma senza putto. L'idea definitiva appare fermata in un rapido energico schizzo, anch'esso, come il primo, nella Galleria di Dresda (CCLXXX *b*). Un largo disegno, infine, per la testa dell'Assunta si conserva nella Scuola delle Belle Arti a Parigi (CCLXXXII).

Angeli. – Un disegno d'angeli riferibile alla cupola si trova nella Biblioteca Reale di Madrid (CCLXXXIII) ed uno nella Collezione Weisbach a Berlino (CCLXXXII *b*). Altri possono essere pensieri del Correggio, abbandonati poi all'atto dell'esecuzione dell'affresco, come l'*angelo che suona* della Raccolta Oppenheimer di Londra (CCLXXXIV *a*). Interessante è poi il disegno del Museo Britannico, di figura rovesciata sulle nubi e scoperta dalla cintola in giù, che ha sicuramente servito per una figura, sottostante verticalmente all'Abramo (CCLXXXIV *b*).

La più vecchia stampa (da noi veduta) ritraente parte della cupola è forse quella di Sisto Badalocchio (1585-1647) con due Apostoli e tre adolescenti. Verso la fine del sec. XVII Francesco Faraone Aquila da Palermo incise due volte il gruppo dell'Assunta, prima *da un quadro ad olio*, ch'egli riteneva *primo pensiero* del maestro; poi, sembra, dal dipinto. Più larghe parti trasse, per le stampe, Giov. Battista Vani o Vanni. Pietro Perfetti piacentino incise i quattro pennacchi tra il 1760 e il 1764. Si tratta d'incisioni mediocri, utili solo per integrare graficamente le parti perdute dell'originale, e tutte definitivamente superate dai rami di Paolo Toschi e della sua scuola. Nella Galleria degli Uffizi è stato lungamente assegnato al maestro il busto del bell'adolescente che guarda l'osservatore volgendo la testa sopra la spalla sinistra. È copia assai fine, come pure quella dello stesso adolescente insieme ad altro, della Galleria Northbrook di Londra.

TAVV. CCXXVI-CCXXVII. (1530-1531). – MADONNA DEL SAN GIORGIO (pagg. 101-104) – Tavola, larga 1,90, alta 2,85. Si trovava nell'Oratorio o Scuola di S. Pietro Martire a Modena soppressa nel 1880 e incorporata nei locali dell'Ospedale civico. Che i confratelli fossero gelosi custodi di quell'opera, è prova che nel 1578 negarono ad un giovine pittore, Domenico Moni, di copiarla, dichiarando che già aveva corso abbastanza pericoli quando si era smossa per dar agio di farne copia a Bartolomeo Passarotti e a Francesco Madonnina. Ma le loro cautele dovevan più tardi frangersi contro la prepotenza di Francesco I d'Este, che nel 1649 ritirò il quadro presso di sè, promettendo un regalo cospicuo ed una copia che il Guercino fece, permettendosi di alterarne le proporzioni per far più largo campo alle figure.

Un quarto di secolo prima che il quadro fosse venduto ad Augusto III Elettore di Sassonia, era stato promesso arbitrariamente dall'ambasciatore Estense in Francia al Ministro Dubois come ricompensa per aver combinato il matrimonio fra il principe Francesco d'Este e la principessa Carlotta Aglae d'Orleans e come sollecitazione per certi favori politici. Ma egli fece i conti senza l'oste, perchè il Duca s'oppose energicamente, quantunque il povero ambasciatore, rimasto nelle peste, s'affrettasse a fargli notare che gl'interessi di Stato valevano assai più dei colori, delle tavole e della fama del Correggio, e che forse la sicurezza della Mirandola dipendeva da quel quadro.

Disegni. – Per la « Madonna del san Giorgio » s'hanno tre disegni: l'uno

d'insieme (CCLXXXV) magistralmente schizzato, anche per la cornice, nella Galleria di Dresda; l'altro a Londra, nel Museo Britannico (CCLXXXVI), per la parte alta dell'architettura del fondo, dove i putti che sorgono di contro ai pennacchi e che, nel dipinto, reggono festoni di fronde e di frutta, richiamano alla mente anche il disegno n. CCXLV *b*. Finalmente un disegno (CCLXXXVII), due volte ripetuto in posa variata, del putto che per giuoco vuole sguainar la spada di san Giorgio. Il disegno che, nel modo circolare dei segni di penna, differenzia alquanto dagli altri del Correggio, può generare il sospetto che non si tratti di cosa sua; ma, superata la prima impressione, la corrispondenza col putto dipinto e l'animazione dei segni e l'espressione levano di dubbio.

Tav. CCXXVIII-CCXXXI. (1532 ?). – Le Virtù (pagg. 105-107). – Tempera su tela: larga 0,86, alta 1,50, incompiuta specialmente nella parte alta. Delle tre figure che volano in alto, le due verso sinistra sono appena segnate. Si trovava già nella Galleria Doria Panfili (dov'è sempre) al tempo del Mengs, ossia nella seconda metà del sec. XVIII.

Tav. CCXXXII. (1532 ?). – Le Virtù (pagg. 105-106). – Tempera su tela: larga 0,86, alta 1,41, nel museo del Louvre. Vèdine la storia al quadro seguente rappresentante il *Vizio*.

Disegni. – Ricorderemo qui che s'hanno del pari in quel Museo due disegni allegorici del maestro : l'uno (CCLXXXVIII) con una figura nuda di donna distesa che dorme e diversi putti che le aleggiano intorno come lievi sogni; l'altro (CCLXXXIX) similmente con una figura di donna, quasi nuda, tra i putti, dei quali uno reca una grande face accesa. Forse rappresentano: il primo la *Notte*, il secondo il *Giorno*.

Tavv. CCXXXIII-CCXXXIV. (1532 ?). – Il Vizio (pag. 105). – Tempera su tela: larg. 0,86, alt. 1,41 nel Museo del Louvre. Come si disse questa e la precedente tempera erano tra gli oggetti posseduti da Isabella d'Este a Mantova. Oltre che dall'Inventario edito da Carlo D'Arco, il luogo dove si trovavano vien definito da una lettera del 27 marzo 1627: « Duo quadri del Coregio nella Grotta: Marsio e Apollo e a l'imposto tre deità, sc. (scudi) 2000 ». Lasciarono Mantova nell'aprile del 1628. Daniele Nys scriveva da Venezia il 12 maggio a Endimion Porter : « Questa serve per confirmare la partenza del Sr. Lanier, del quale ho lettere di 2 di maggio di Bergamo che partiva per via di Grisoni per Basilea con bona salute con 5 cavalli. Iddio l'acompagni per tutto. Lui porta con lui due quadri del Correggio a tempera et uno di Raffaello, li quali sono i più belli quadri che vi sia al mondo et vagliono li danari che ci ha pagato di tutti per la lor rarità et esquisitezza » (Luzio, *Op. cit.*, pagg. 139 e 155).

Così passarono in mano, prima di Carlo I d'Inghilterra, poi del banchiere Jabach. Il quadro delle *Virtù* andò, in seguito, nella Collezione del Cardinal Mazzarino, indi in quella di Luigi XIV; l'altro del *Vizio* fu venduto al medesimo Re direttamente dal Jabach nel 1671.

Disegno. – Allusivo al *Vizio vinto dall'Amore*, deve esser pure lo schizzo a matita nera, del Correggio, che trovasi nell'Ashmolean Museum di Oxford, rappresentante *Cupido che abbatte un Satiro* (CCXC). Un disegno del *Vizio* trovasi nel British Museum, ma è copia.

Tavv. CCXXXV. (1531 ?). – Ganimede (pag. 107). – Tela, larga 0,71, alta 1,63, nel Museo di Vienna. Il conte Khevenhiller, mentre era ambasciatore a Madrid, e precisamente nel 1585, aveva adocchiato nella Raccolta Perez un *Ganimede*,

che allora si attribuiva al Parmigianino. Quando, però, ricevette dal suo Sovrano (l'imperatore Rodolfo II, amatore fanatico d'arte quanto d'alchimia e d'astrologia) l'ordine di occuparsi della compra di quello e d'altri quadri (fra cui la *Leda* e la *Io* del Correggio), egli non potè che limitarsi a inviare copie (1587) essendo gli originali tornati al Tesoro regio e dichiarati inalienabili. Però nel 1603 riuscì ad avere gli originali del *Ganimede* e della *Leda* che mandò a Praga. Quanto rimasero là? Nell'inventario del tesoro e della raccolta artistica di quella città, compilato nel 1621, non sono più ricordati. Dove vide il *Ganimede* o dove seppe che si trovava l'Ottonelli che lo ricorda nel suo *Trattato della pittura* èdito a Firenze nel 1652 ? S'ignora. Certo nel 1660 il quadro era a Vienna (dove si trova sempre) e là lo mise Marco Boschini ne *La Carta del navegar pitoresco* (Venezia, 1660) pag. 302.

Disegno. – Vigoroso schizzo acquarellato, a Weimar, nella Collezione Granducale (CCXCI).

Tav. CCXXXVI. (1532 ?). – Io (pagg. 107-109). – Tela, larga 0,74, alta 1,63, nel Museo di Vienna. È ricordata, benchè confusamente, dal Vasari, il quale ci fa sapere che fu dipinta insieme alla *Danae* e alla *Leda* per Federico II Gonzaga, che le regalò a Carlo V. Il Lomazzo nel *Trattato dell'arte della pittura* scrive poi che la *Io* e la *Danae* a' suoi tempi si trovavano in Milano presso Leone Leoni scultore, cui li aveva inviati di Spagna il figlio Pompeo. Leone Leoni era stato in Ispagna assai protetto da Carlo V e da Filippo II, e vi aveva compiuti lodati lavori. Suo figlio Pompeo, animato dal consiglio e dall'esempio paterno, vi si era stabilito raccogliendo a sua volta i favori di Filippo, compiendo diverse opere grandiose e morendovi nel 1610. Il Meyer reputa incerto s'ei potesse avere i due quadri del Correggio o per dono del sovrano o per compra dalla raccolta Perez, come pensa l'Ubrichs. Quantunque questi dubbi non siano di grande interesse, pure ci sembrano risoluti dalle date. Il Perez, segretario di Stato e favorito di Filippo II, cadde in disgrazia nel 1579. Sei anni dopo, ossia nel 1585, dovendo pagare una forte multa, si rassegnò alla vendita della sua collezione, che in gran parte fu sequestrata e rimessa nel regio tesoro. Ebbene, già da un anno era pubblicata l'opera del Lomazzo che descriveva come esistenti in Milano la *Io* e la *Danae*. Ora, se si pensa al tempo necessario, allora, perchè degli oggetti potessero da Madrid arrivare in Italia; se si pensa al tempo che dovette impiegare il Lomazzo a scrivere il suo Trattato e Paolo Gottardo Ponzio a stamparlo, si ha che i due quadri pervennero a Pompeo Leoni assai prima che il Perez vendesse la sua Raccolta. L'ipotesi migliore resta dunque quella che fossero dati allo scultore italiano da Filippo II per grazioso dono o per compenso di qualche lavoro. Nel 1600 il conte Khevenhiller, che si adoperava energicamente per accrescere la collezione pittorica dell'imperatore Rodolfo II, pensò di trattare col Leoni l'acquisto dei due dipinti. Le pratiche si potrassero un po', ma infine nel 1603 il contratto fu concluso e quelli portati a Praga. Soltanto sino a questo punto la *Io* e la *Danae* corrono vicende comuni: poi si staccano per diverso destino.

Nel 1621 la *Io* non è più a Praga. Era forse già passata a Vienna, dove la troviamo nel 1702 e dove si trova ancora.

Tavv. CCXXXVII-CCXXXIX. (1532 ?). – Danae (pagg. 108-109). – Tela, larga 1,93, alta 1,61, nel Museo Borghese a Roma. Come s'è detto, sino al 1603 la sua storia è uguale a quella della *Io*. Ma poi la *Danae* rimasta a Praga viene inclusa insieme alla *Leda* nel bottino di guerra fatto nel 1648, durante la conquista di quella città, e portata a Stoccolma.

La leggenda che Sebastiano Bourdon, pittore aulico di Cristina di Svezia

negli anni 1653 e '54, scoprisse la *Danae* e la *Leda* adoperate come telai per turare le finestre d'una stalla contro le intemperie, fu già smentita dal Meyer; il quale cercò di spiegarne l'origine riferendosi ad alcune osservazioni del Winckelmann e ad alcune lettere dal conte Tessin dirette a Gustavo principe ereditario di Svezia. È certo, all'incontro, che, in un catalogo della collezione artistica di Cristina, il quale si conserva nella Biblioteca di Stoccolma, compilato nel 1652 e riveduto nel 1653, la *Danae* e la *Leda* vi sono ricordate ai numeri 81 e 82. La storia, in seguito, procede spedita. La bizzarra Cristina, fra molti altri quadri, porta a Roma la *Danae* e la *Leda*, nonchè una copia della *Io*, che poi lascia al Cardinale Decio Azzolini. Il marchese Pompeo, suo nipote, li cede a don Livio Odescalchi, Duca di Bracciano, i cui eredi li vendono al Duca d'Orleans reggente di Francia. La *Danae* passò, poi, con la raccolta della Famiglia Orleans, a Londra, dove fu venduta al Duca Brigdewater. Nel 1816 passò ad Henry Hope per 183 sterline, indi intorno al 1823 a Parigi, dov'ebbe un altro compratore, che finalmente la cedette al principio Borghese. Questi la portò a Roma per collocarla nella sua cospicua Galleria, passata allo Stato italiano nel 1901.

Disegno. – Sembra che sia stato fatto per la *Danae*, o meglio per *una Danae*, un bel disegno del Correggio (CCXCII) che si trova nella Biblioteca Reale di Windsor. Una figura femminile ignuda siede sulla sponda d'un letto e poggia i piedi sopra uno sgabello. Le scherzano intorno diversi amorini e su di lei incombe una nube da cui emerge l'aquila di Giove. Il disegno ha ben poco riferimento col dipinto.

Tav. CCXL. (1533 ?). – Leda (pagg. 110-111). – Tela, larga 1,91, alta 1,52, nel Museo di Berlino. Come la *Danae*, fu donata da Federico II Gonzaga a Carlo V, e come il *Ganimede* nel 1603 passò a Praga. Nel 1648 fu inclusa nel bottino svedese e trasferita a Stoccolma. Portata, in seguito, a Roma da Cristina di Svezia, insieme alla *Danae*, alla sua morte passò al cardinale Azzolini, indi a don Livio Odescalchi Duca di Bracciano, i cui eredi la vendettero al Duca d'Orleans. Suo figlio Luigi, còlto da scrupoli pudibondi, ne fa strappare la testa, e tutto sta per andare al fuoco, quando Carlo Coypel, primo pittore del Re di Francia, interviene a salvarla. Taluni credono ch'egli, riordinatala un po', sollecitasse Carlo Vanloo e poi il Boucher di rifare la testa, e che essendosi costoro rifiutati si volgesse a Giacomo Francesco Deslyens. Altri dicono, invece, che riempì il vuoto lo stesso Coypel. Comunque fosse, la testa dipinta allora non esiste più, perchè fu poi rifatta dallo Schlesinger. Ed è sua quella che oggi si vede.

Alla vendita all'asta dell'eredità artistica del Coypel (1752), la *Leda* fu acquistata dal collezionista Pasquier. Morto costui poco dopo, passò, con la mediazione del conte d'Epinaille, a Federico il Grande. Nel 1806 fu portata come bottino di guerra, a Parigi, otto anni dopo restituita, e nel 1830 collocata nella Galleria di Berlino, dove oggi si trova. Ugual sorte seguì l'antica copia dell'*Io*, cui allusi.

Un'antica e graziosa copia parziale delle tre figure di destra, da assegnarsi probabilmente a Pietro da Cortona, si trova nella Galleria Rospigliosi a Roma. Un'altra copia dell'intero dipinto è nel Museo del Prado a Madrid, interessante perchè fatta quand'ancora nell'originale la testa della Leda non era stata tagliata e sostituita.

Al momento di licenziare le ultime stampe di questo libro Roberto Longhi ci scrive (5 settembre 1929): « Un altro Correggio ho trovato in Inghilterra, nella raccolta di lord Kinnaird: è un mirabile Cristo benedicente a mezza figura, del 1515 circa.

DIPINTI E DISEGNI ATTRIBUITI AL CORREGGIO [1]

DIPINTI.

Madonna col Bambino e san Giovannino, nella Galleria Corsiniana a Roma. Celebrata da Laudedeo Testi, come opera insigne del Correggio! *Un capolavoro ignorato*, nel *Bullettino d'arte*, II (Roma, 1908), pagg. 37-38. Ricorda la Madonna di Francesco di Simone da Santacroce, del Louvre, anch'essa, una volta assegnata al Correggio. Vedi Giuseppe Fiocco, *I pittori da Santacroce*, ne *L'Arte*, XIX (Roma, 1916), pag. 183.

« Mater Amabilis » già nella Collezione Crespi a Milano assegnata al Correggio dal Gronau (*Correggio*, Stuttgart, 1907, n. 26). È forse lavoro di Pomponio Allegri.

Madonna col Bambino, nel Palazzo Borromeo all'Isola bella (Lago Maggiore) attr. al Correggio (Venturi, *Correggio*, 1927, tav. 87). È opera (o copia?) di Agostino Carracci, del 1595. Se ne trova l'incisione di Franc. Brizio, anche nel Gabinetto delle Stampe di Roma, n. 31514. Vedi Bartsh, *Peintre-graveur*, XVIII, 255 e Irene Kunze, *Venturis neuentdeckte « Correggio ». Madonna in der Sammlung Borromeo auf der Isola Bella*, in *Der Kunstwanderer* dell'aprile 1925, pagg. 269-270.

Anconetta con la Madonna, angeli e san Geminiano data al Correggio dal Venturi ne l'*Arte*, XXII (1919), pag. 231. Non l'ha più riprodotta nel grande suo volume sul *Correggio* (1927).

L'incisione di Domenico Aspar della cosiddetta Madonna Bianconi fa pensare che il quadro, donde fu tratta, potesse essere del Correggio; ma la mancanza dell'originale, perduto o smarrito, toglie modo ad ogni accertamento.

Natività di Gesù, propr. F. Bonati di Parma, pubblicata come del Correggio da Giov. Copertini (*Note sul Correggio*, Parma 1925, pag. 41). È bell'opera di Michelangelo Anselmi.

La fuga in Egitto. La Madonna seduta sull'asinello condotto da san Giuseppe, allatta il bambino. In fondo a destra, ruderi d'un tempio e un idolo che si tronca e precipita da una colonna. Nel paesaggio diverse esili palme. Presenta caratteri correggeschi, ma la poca grazia, in ispecie nella figura di san Giuseppe, induce ad attribuire il quadretto a uno scolaro. Ignoriamo dove si trovi il quadro presentemente.

Una testa di Cristo crocifisso, attribuita al Correggio nel Museo di Palermo: è opera di artista toscano vicino al Dolci.

Nella Palatina di Parma si trovano due stampe rappresentanti san Giuseppe e san Girolamo distesi, con alcuni angeli. Su di una è scritto: « Opere prime di Antonio Alegri da Coregio ». Sono invece figure carraccesche.

Santa Agnese o la Mansuetudine nella Galleria di Vienna. Attribuita al Correggio dal Venturi (*Correggio*, 1927, tav. 55), è da Hermann Voss data a Giovanni

(1) I dipinti e i disegni, attribuiti al Correggio, sono, dovunque, un numero infinito. Registriamo, qui, quelli soltanto, che non abbiamo già ricordati nel testo, che si trovano esposti in ragguardevoli Raccolte o pubblicati in Riviste e Libri, da scrittori d'arte autorevoli, e che nullameno, *a nostro parere*, vanno esclusi dal novero delle opere *sicure* del Maestro.

Biliverti per la segnatura a tergo della tela « G. B. F. A. 1641 ». *Ein unbekanntes Frühwerk Correggios*, in *Der Kunstwanderer* del 1926, pagg. 92 e 93.

Eva, già propr. L. C. Nicolson di Londra, ora di S. E. Cambo a Barcellona. Attribuita al Correggio dal Venturi (*Correggio*, 1927, tav. 194) è da Hermann Voss assegnata a Francesco Furini. *Ein unbekanntes Frühwerk Correggios*, in *Der Kunstwanderer* del 1926, pag. 93.

Sibilla, propr. del barone Michele Lazzaroni, (Venturi, *Correggio*, 1927, tav. 31). Ci sembra cosa più tarda e non di scuola emiliana.

Ritratto di un Magistrato già nella Casa d'arte Lukas a Vienna, pubblicato come « il più antico ritratto del Correggio » dal Venturi, ne *L'Arte*, XXXII, 1929, pag. 245.

Ritratto d'uomo, già nella vendita Kann a New York (7 gennaio 1927) assegnato al Correggio, dal Venturi, ne *L'Arte*, XXXI, 1928, pag. 248.

Ritratto d'uomo nel Romitaggio di Pietrogrado assegnato al Correggio dal Venturi (*Studi dal vero*, pag. 215).

Ritratto cosiddetto « del medico del Correggio » nella Galleria di Dresda. È oggi escluso dal numero delle opere del maestro e assegnato alla scuola ferrarese.

Presunto ritratto del Correggio nella Galleria di Parma. È opera incompiuta di Scuola.

Putto dormente nella raccolta del Duca di Westmeinster a Londra, attribuito al Correggio. Ha colorito rossastro, senza luminosità.

Venere e Amore nella Galleria Liechtenstein di Vienna. Amore dorme appoggiato alla gamba destra di Venere, la quale accenna a silenzio, perchè non si desti, mentre ella sta per colpirlo con un dardo. Un altro amorino intanto gli leva un giavellotto dalla faretra. Altro dipinto simile in raccolta privata a Napoli, assegnato a Belisario Corenzio.

Ganimede rapito dall'Aquila di Giove, affresco in un ottagono, staccato dalla Rocca di Novellara e portato nella Galleria Estense di Modena dove ora si trova. È forse opera di Lelio Orsi da Novellara. La stessa derivazione e la stessa attribuzione è data a un *Puttino* pure esposto nella Estense.

Venere che disarma Amore. Dipinto del quale si trovano parecchie ripetizioni o copie. L'originale è di Luca Cambiaso e fu illustrato da Hermann Voss, *Venus entwaffnet den Cupido. Ein unerkanntes Hauptbild des Luca Cambiaso*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V (Lipsia, 1912), pagg. 321-322.

Frammenti staccati dal fregio esterno della Casa Strozzi-Fontanelli, a Reggio Emilia, dove si trovano ancora. Già assegnati al Correggio (Venturi, *Affreschi del Correggio a Reggio dell'Emilia*, nel *Resto del Carlino* del 24 ottobre 1902). Forse sono opera del Rondani.

DISEGNI.

Due puttini, di modellato piuttosto duro e di poca grazia; disegno già nella Raccolta Piancastelli, a Roma, pubblicato dal Frizzoni, come disegno del Correggio, ne *L'Arte*, V, 1902, pag. 29.

Quattro disegni (tre Sibille e un Profeta) della Wilton House di Londra per il fregio della navata mediana della chiesa di San Giovanni Evangelista di Parma, reticolati per la esecuzione. Sono immancabilmente di Francesco Maria Rondani. Furono pubblicati da Arthur Strong, *Reproduction in facsimile of drawings by the Masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House* (Londra 1900-1901), nn. 35-38.

Altro disegno di Sibilla negli Uffizi di Firenze (1950, F) per il fregio della navata mediana della chiesa di San Giovanni Evangelista. È del Rondani.

Disegno della Raccolta Rasini rispondente al pennacchio della cupola di San Giovanni Evangelista, coi santi Luca e Ambrogio, di tratto secco e meschino. Dev'essere copia d'altro più antico.

Disegno del pennacchio della cupola di San Giovanni Evangelista coi santi Matteo e Girolamo, di grande fiacchezza. Forse copia, con intenzione di contraffazione. È negli Uffizi a Firenze (n. 1953 F.).

Figura del Redentore per una Incoronazione della Vergine presso il Sig. G. I. Clough a Barnet (Hertford). D'una estrema finezza lontanissima dall'impeto del Correggio e da riferirsi alla seconda metà del sec. xvii, probabilmente al genovese Gregorio de Ferrari.

Figura del san Giovanni Battista con la pecorella, di un pennacchio della cupola del Duomo di Parma. Disegno conservato nel Museo Britannico, abilmente fatto, ma senza spirito e senza varietà alcuna dal dipinto, di cui deve ritenersi copia, forse di scuola carraccesca.

Schizzo di un pennacchio della cupola del Duomo di Parma, nel Museo Britannico (Raccolta Malcoms) pubblicato da Carlo Loeser nell'*Archivio Storico dell'Arte*, X, 1897, pag. 357. Duro, stentato, scorretto, forse falsificazione.

Due adolescenti della cupola del Duomo di Parma. Disegno del Museo di Lisbona (Venturi, *Studi dal vero*, pag. 210). Chi consideri la povertà del segno (mano e gamba sinistra dell'Adolescente seduto; mani, testa, manto di quello diritto) non istenterà a ritenerlo copia, se non falsificazione.

Figura di un Adolescente con candelabro, lunga, grama, senza lo spirito del Correggio, cui l'attribuisce il Jacobsen. Vedi *Gazette des Beaux Arts*, XXV (1901), pag. 319.

Copia grama e scorretta d'una testa d'angelo della cupola del Duomo di Parma nella Raccolta Albasini Scrosati di Milano, pubblicata da Gustavo Frizzoni ne *L'Arte*, V, 1902, pag. 22, come disegno del Correggio.

Puttino (un terzo di figura) nei disegni di Palazzo Bianco a Genova. Disegno stentato, copia di un angioletto della cupola del Duomo di Parma.

Vergine assunta della cupola del Duomo di Parma, disegno del Museo Britannico, eseguito senza ispirazione, ma con attenzione riproduttiva, ossia lavoro di copiatore.

Disegno per un'Assunzione della Madonna della Raccolta Gravagli, disordinato e scorretto, d'un seguace dei Carracci. Fu pubblicato ne *L'Arte* (XXXI, 1928, pag. 145).

Due figure di Santi o d'Apostoli forse per una Assunzione della Vergine: disegno nel Museo Teyler di Haarlem, non corrispondente a nessuna coppia d'Apostoli della cupola del Duomo di Parma e di una trattazione fine, ma artificiosa, sfilacciata. Anche la sola mano che si vede non è simile a quelle del Correggio. Pubbl. dal Venturi, *Correggio* (1927), tav. 127.

Disegno con due puttini già nella Raccolta Stroganoff a Roma. Lo ritenemmo, in passato, del Correggio (*Rassegna d'arte*, I, 1901, pag. 9), ma un più maturo esame ci ha rivelato i segni convenzionali di scuola e certa pesantezza delle forme.

Due disegni con due puttini per ciascuno, nella Galleria di Devonshire a Chatswort, in passato anche da noi ritenuti del Correggio; ma un esame più attento ci sembra rivelare un diverso modo d'intendere il nudo e di renderlo. Forse di maestro genovese.

Quattro putti con attributi vescovili, disegno del Metropolitan Museum di New York (Collezione Vanderbilt). Noi lo pubblicammo nel 1901 come del Correggio

(*Rassegna d'arte*, I, pag. 9). Nuovo e più attento studio ci fa rinunziare a tale attribuzione. Ha tratti svelti, ma non correggeschi e alquanto posteriori. Anche le varie parole scrittevi dallo stesso autore non presentano la calligrafia del maestro.

Putti sostenenti un disco, in cui è schizzata una figura femminile. Due disegni della collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth, arieggianti al fare del Cignani (Venturi, *Correggio*, 1927, tavole 160-161).

Disegno dell'Annunciazione della Galleria di Parma, presso il prof. Cattani a Parma. È copia, comunque interessante perchè fatta quando il dipinto era ancora in discreto stato.

Madonna della Scala, a figura intera con in basso una targa per stemma, superata da una mitra. Disegno nel Palazzo Granducale di Weimar. È un po' rozzo e con scorrezioni. S'aggiunga che la *Madonna della Scala* fu certo dipinta a due terzi di figura, quale vedesi oggi, e vedesi nei disegni sicuri del Correggio, della Raccolta Dubini di Milano e del Museo Britannico, nonchè nelle vecchie stampe precedenti al trasporto come quella di Bartolomeo Bonvicini dell'anno 1700, d'Antonio Frix ecc. Forse il disegno di Weimar servì di preparazione a qualche affresco che riproduceva e integrava la *Madonna della Scala*, come quello di G. B. Trotti detto il Malosso, in San Fiorenzo a Fiorenzola d'Arda.

Disegno tratto dallo Sposalizio di santa Caterina ora nel Museo di Napoli, nel Palazzo Bianco a Genova. È copia, forse d'artista genovese.

Gruppo del Manigoldo che uccide san Placido, disegno nel Louvre, eseguito con istento.

Il disegno della Madonna della Scodella, della Galleria degli Uffizi, pubblicato dal Jacobsen nella *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 1905, pag. 24, non ne è che una mediocrissima copia.

Puttino con le braccia alzate nella Collezione Oppenheimer a Londra. È un delizioso disegno di Carlo Cignani.

Presepio nella Wilton House a Londra pubblicato dallo Strong. Disegno minuto, freddo e composto, di scuola emiliana.

Adorazione dei Magi, disegno nella Wilton House attribuito dallo Strong al Correggio. È lavoro dal segno pesante e ottuso, non improbabilmente di Giacinto Bertoia.

Presepio notturno a matita nera e biacca, nella Biblioteca del Palazzo Reale a Torino. Evidente imitazione correggesca, ma di figure troppo allungate e di tipo diverso (si guardi specialmente la Vergine). Anche il fondo non è correggesco.

Gesù Bambino della Madonna del Latte nel *Libro di disegni* (n. 41) del Salimbeni, del Folli e d'altri, nella Biblioteca Comunale di Siena. Copia carraccesca.

Madonna col Bambino nudo sulle ginocchia. Disegno ritagliato, sì che sono perduti i piedi e la testa della Vergine, nell'Ashmolean Museum di Oxford. Presenta caratteri minuti e freddi.

Madonna col Bambino, disegno negli Uffizi di Firenze, dall'insieme delicato, ma senza l'energia e la risolutezza del Correggio. Alcuni, infatti, l'attribuiscono al Parmigianino.

Disegno per la Carità ritenuto del Correggio, nel Museo del Louvre. Da attribuirsi allo Schedoni.

Disegno di una Sacra Famiglia, san Giovannino e una santa nella Biblioteca Reale di Windsor. È da assegnarsi allo Schedoni.

Nel Museo Teyler di Haarlem un disegno (I, 60) del quadro dei Quattro Santi del Museo Metropolitan di New York. È copia, a matita rossa, stranamente attribuita al Bassano.

Disegno di SAN FRANCESCO IN PREGHIERA nel Museo di Lisbona (vedi AD. VENTURI, *Studi dal vero*, pag. 213). Ci sembra lavoro posteriore, della maniera del Barocci.

STUDIO per un SANTO CHE SCRIVE, forse SAN GIOVANNI EVANGELISTA, già nella Collezione Geiger a Londra (vedi *L'Arte*, XXX, 1927, pag. 240). È forse da assegnarsi a Guido Reni.

Parte della figura d'un SANTO e DUE ANGELI, disegno del lascito Vaughan nel Museo Britannico, attribuito al Correggio, ma di Guido Reni.

Due disegni di ANGELI nella Galleria degli Uffizi, attribuiti al Correggio dal Jacobsen. Sono posteriori e assegnabili al Sabbatini. V. *Gazette de Beaux Arts*, XXXIII (1905), pagg. 26 e 27.

CANDELABRO, disegno mediocre e stentato nella parte ornamentale e dalle figure lunghe e magre, contro l'uso correggesco, nell'Ashmolean Museum d'Oxford.

PUTTO CON VASO, dello stesso artista che ha disegnato il candelabro ora descritto. Nell'Ashmolean Museum di Oxford.

Disegno di una CANDELIERA nell'Ashmolean Museum di Oxford. Senza spirito e confuso.

TROFEO, confusamente ideato e con gravi scorrezioni, nella Wilton House, pubblicato da A. Strong.

Schizzi per un RATTO D'EUROPA, nella Biblioteca Reale di Windsor, minuto, a figure lunge, senza precisi caratteri correggeschi. (VENTURI, *Correggio*, 1927, tav. 184).

NINFA CON AMORINO, disegno nella Biblioteca Reale di Windsor, pubblicato dal VENTURI (*Correggio*, 1927, tav. 183). Ci sembra più tardo.

Il disegno degli Uffizi per una ANTIOPE, pubblicato dal JACOBSEN nella *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 1905, pag. 22, come del Correggio, è da restituire a Giovanni da San Giovanni cui, infatti, era attribuito.

STEMMA DI PAOLO III, da taluni attribuito al Correggio, nella Biblioteca Albertina di Vienna. Lo stemma (probabilmente disegno di Giorgio Gandino del Grano) è papale. Posteriore quindi al 14 ottobre 1534, ossia di più che sette mesi dopo la morte del Correggio.

NOTA. Il quadretto sul legno, largo 0,21, alto $\frac{7}{4}$ 0,255, riprodotto nella tavola XXVIII, non è più a Londra, in proprietà di C. Fairfax Murray, ma dal 1923 nel Fogg Museum di Cambridge (Stati Uniti d'America).

Circa alla tav. LXXXIII, Giorgio Gronau ci scrive d'aver veduta a Londra una « versione » del soggetto, tanto buona, ch'ei la ritiene l'originale finora smarrito.

INDICE

La nascita e la famiglia del Correggio . . . . . Pag. 11
I Signori di Correggio . . . . . » 14
L'arte in Correggio e i maestri di Antonio Allegri . . . » 16
I primi lavori . . . . . » 22
La Madonna del san Francesco . . . . . » 28
Ultimi dipinti del periodo giovanile . . . . . » 31
Intermezzo . . . . . » 36
Il Correggio a Parma e la Camera di San Paolo . . . » 41
Presunto viaggio del Correggio a Roma . . . . . » 49
Le Maddalene . . . . . » 57
La Cupola di San Giovanni Evangelista in Parma . . . » 61
L'Abside di San Giovanni . . . . . » 68
Opere minori . . . . . » 75
Pale d'altare . . . . . » 81
La Cupola del Duomo di Parma . . . . . » 89
L'ultima pala d'altare . . . . . » 101
Quadri allegorici e mitologici . . . . . » 105
La morte del Correggio. . . . . » 112
L'arte del Correggio. . . . . » 115
I dipinti del Correggio e la loro storia . . . . . » 133
Dipinti e disegni attribuiti al Correggio . . . . . » 162
Indice delle riproduzioni . . . . . » 169

INDICE DELLE RIPRODUZIONI

I. – MADONNA COL BAMBINO. Collezione Barrymore, Londra. (*Fot. Gray*).

II. – MADONNA COL BAMBINO, SAN GIUSEPPE, SANT'ELISABETTA E SAN GIOVANNINO. Collezione marchese Guiscardo Barbò, Milano. (*Fot. Bassani*).

III. – SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA. Già di Gustavo Frizzoni, ora dell'ing. Bonomi, Milano.

IV. – MADONNA COL BAMBINO E I SANTI FRANCESCO E QUIRINO. Affresco già in Correggio. Galleria Estense, Modena. (*Fot. M. P. I.*).

V. – SAN MARCO EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta della cappella sepolcrale del Mantegna. Chiesa di S. Andrea, Mantova. (*Fot. Anderson*).

VI. – SAN MATTEO EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta della cappella sepolcrale del Mantegna. Chiesa di S. Andrea, Mantova. (*Fot. Anderson*).

VII. – SAN GIOVANNI EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta sepolcrale del Mantegna. Chiesa di S. Andrea, Mantova. (*Fot. Anderson*).

VIII. – SAN LUCA EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta della cappella sepolcrale del Mantegna. Chiesa di S. Andrea, Mantova. (*Fot. Anderson*).

IX. – MADONNA COL BAMBINO, SAN GIUSEPPE, SANTA ELISABETTA E SAN GIOVANNINO. Affresco nel pronào della chiesa di S. Andrea, Mantova. (*Fot. M. P. I.*).

X. – CRISTO CALATO NEL SEPOLCRO. Affresco nel pronào della chiesa di S. Andrea, Mantova. (*Fot. M. P. I.*).

XI. – MADONNA COL BAMBINO. Già nel castello di Hellbrunn (Salisburgo). Museo, Vienna.

XII. – GIUDITTA. Galleria d'arte, Strasburgo.

XIII. – MADONNA COL BAMBINO FRA DUE ANGELI CHE SUONANO E UNA GLORIA DI SERAFINI. Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. Anderson*).

XIV. – LA SACRA FAMIGLIA CON SANT'ELISABETTA E SAN GIOVANNINO, DETTA DEI MALASPINA. Museo, Pavia. (*Fot. Anderson*).

XV. – LO SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA. Museo, Detroit.

XVI. – GESÙ SI CONGEDA DALLA MADRE. Galleria Nazionale, Londra. (*Fot. Dixon*).

XVII. – « I QUATTRO SANTI » PIETRO E LEONARDO, MARTA E MADDALENA. Metropolitan Museum, New-York.

XVIII. – MADONNA COL BAMBINO, SANT'ELISABETTA E SAN GIOVANNINO. Collezione I. G. Johnson, Philadelphia.

XIX. – MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO. Galleria Borghese, Roma. (*Fot. R. Sopraintendenza, Firenze*).

XX. – MADONNA DETTA DEL SAN FRANCESCO. Galleria, Dresda.

XXI. – MOSÈ FRA DUE PUTTINI. Medaglione. Particolare della Madonna del San Francesco. Galleria, Dresda. (*Fot. Alinari*).

XXII. – MADONNA COL BAMBINO. Particolare della Madonna del San Francesco. Galleria, Dresda. (*Fot. Alinari*).

XXIII. – TESTA DI SAN FRANCESCO. Particolare della Madonna del San Francesco. Galleria, Dresda. (*Fot. Alinari*).

XXIV. – MADONNA COL BAMBINO. (Correggio ?). Collezione privata, Svizzera.

XXV. – MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO, DETTA DEI BOLOGNINI. Museo del Castello, Milano. (*Fot. Anderson*).

XXVI. – L'ADORAZIONE DEI MAGI. Pinacoteca di Brera, Milano. (*Fot. Anderson*).

XXVII. – PRESEPIO NOTTURNO. Pinacoteca di Brera, Milano. (*Fot. Anderson*).

XXVIII. – LA SACRA FAMIGLIA E SAN GIOVANNINO. Collezione Charles Fairfax Murray, Londra.

XXIX. – PASTORELLO CHE SUONA LA SIRINGA. (Correggio ?). Pinacoteca, Monaco. (*Fot. Hanfstaengl*).

XXX. – VENERE PUNTA DALLO SPINO. (Correggio ?). Collezione Gardner, Boston. (*Fot. Mura*).

XXXI. – SAN GIOVANNI NEL DESERTO. (Correggio ?). Già nella Galleria Granducale di Oldenburg.

XXXII. – PIETÀ. Collezione Lord Lee of Fareham, Londra.

XXXIII. – SANT'ANTONIO ABATE. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. Anderson*).

XXXIV. – MADONNA COL BAMBINO, DETTA DEI CÀMPORI. Galleria Estense, Modena. (*Fot. Anderson*).

XXXV. – MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO, DETTA DI CASALMAGGIORE. Istituto Städel, Francoforte s. M. (*Fot. Bruckmann*).

XXXVI. – MADONNA COL BAMBINO, DETTA LA ZINGARELLA. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. Anderson*).

XXXVII. – IL RIPOSO IN EGITTO. Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. Anderson*).

XXXVIII. – MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO. Galleria del Prado, Madrid. (*Fot. Anderson*).

XXXIX. – LA MADONNA D'ALBINEA. Copia dal Correggio. Campidoglio, Roma. (*Fot. Anderson*).

XL. – MARIA MADDALENA. Galleria Nazionale, Londra.

XLI. – LO SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. Anderson*).

XLII. – VOLTA DELLA CAMERA DI SAN PAOLO. Parma. (*Fot. Alinari*).

XLIII. – DIANA. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).

XLIV. – CAMERA DI SAN PAOLO. Affreschi del lato nord, Parma. (*Fot. Anderson*).

XLV. – CAMERA DI SAN PAOLO. Affreschi del lato est, Parma. (*Fot. Anderson*).
XLVI. – CAMERA DI SAN PAOLO. Affreschi del lato sud, Parma. (*Fot. Anderson*).
XLVII. – CAMERA DI SAN PAOLO. Affreschi del lato ovest, Parma. (*Fot. Anderson*).
XLVIII. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
IL. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
L. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LI. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LII. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LIII. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LIV. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LV. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LVI. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LVII. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LVIII. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LIX. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LX. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXI. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXII. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXIII. – PUTTINI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXIV. – LE GRAZIE. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXV. – ADONE. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXVI. – GENIVS POPVLI ROMANI. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXVII. – AFRICA. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXVIII. – GIUNONE CASTIGATA. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXIX. – VESTA. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXX. – UN FILOSOFO. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXI. – IL TEMPIO DI GIOVE. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXII. – LE PARCHE. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXIII. – INO LEUCOTEA CON BACCO BAMBINO. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXIV. – CERERE oppure LA PROVVIDENZA. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXV. – SATIRO o PANE. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXVI. – LA CASTITÀ. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXVII. – LA VERGINITÀ. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXVIII. – LA FORTUNA. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXIX. – MINERVA. Camera di San Paolo, Parma. (*Fot. Anderson*).
LXXX. – SAN GIROLAMO. Accademia di S. Fernando, Madrid.
LXXXI. – LA SACRA FAMIGLIA E SAN GIACOMO. Galleria, Hampton-Court. (*Fot. Ellis*).
LXXXII. – LA SACRA FAMIGLIA E SAN GIOVANNINO. Galleria, Orleans.
LXXXIII. – IL GIOVANE FUGGENTE DALLA CATTURA DI GESÙ. Copia dal Correggio. Galleria, Parma.
LXXXIV. – LA SCUOLA D'AMORE. Galleria Nazionale, Londra. (*Fot. Anderson*).
LXXXV. – LA MADDALENA. (Copia?) Galleria, Dresda. (*Fot. Alinari*).

LXXXVI. - L'UMANITÀ DI CRISTO. Copia dal Correggio. Parte centrale del trittico, già nell'oratorio della misericordia a Correggio. Pinacoteca Vaticana, Roma. (*Fot. Anderson*).

LXXXVII. – SAN GIOVANNI BATTISTA. Parte sinistra del trittico, già nell'Oratorio della Misericordia a Correggio. Coll. Robinson, Londra.

LXXXVIII. – INTERNO DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA A PARMA. (*Fot. Alinari*).

LXXXIX. – PUTTINI di Francesco Maria Rondani. Piloni della cupola della chiesa di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. M. P. I.*).

XC. – VEDUTA GENERALE COI PENNACCHI E I SOTTARCHI della Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma.

XCI. – DANIELE. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCII. – ELIA. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCIII. – ARONNE. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCIV. – MOSÈ. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCV. – GIONATA. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCVI. – SANSONE. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCVII. – SACRIFICIO D'ABRAMO. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCVIII. – CAINO UCCIDE ABELE. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

XCIX. – SAN GIOVANNI EVANGELISTA E SANT'AGOSTINO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi, del pennacchio nord-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

C. – SAN GIOVANNI EVANGELISTA E SANT'AGOSTINO. Pennacchio nord-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. Anderson*).

CI. – SAN MATTEO E SAN GIROLAMO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi, del pennacchio sud-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CII. – SAN MATTEO E SAN GIROLAMO. Pennacchio sud-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. Vaghi*).

CIII. – SAN MARCO E SAN GREGORIO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi e G. B. Gallegari, del pennacchio sud-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CIV. – SAN MARCO E SAN GREGORIO. Pennacchio sud-ovest della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. Vaghi*).

CV. – SAN LUCA E SANT'AMBROGIO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi e Carlo Raimondi, del pennacchio nord-ovest della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CVI. – SAN LUCA E SANT'AMBROGIO. Pennacchio nord-ovest della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. Vaghi*).

CVII. – ASCENSIONE DI CRISTO TRA GLI APOSTOLI. Callotta della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. Anderson*).

CVIII. – GLI APOSTOLI GIACOMO MINORE E TOMMASO. Copia all'acquerello di Carlo Raimondi e Paolo Toschi, dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CIX. – GLI APOSTOLI ANDREA E GIACOMO MAGGIORE. Copia all'acquerello di G. B. Callegari, Carlo Raimondi e Paolo Toschi, dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CX. – SAN GIOVANNI EVANGELISTA SUL PATMO E GLI APOSTOLI SIMONE, BARTOLOMEO E MATTIA. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi, dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXI. – GLI APOSTOLI PIETRO E PAOLO. Copia all'acquerello di Ludovico Bigola, Carlo Raimondi e Paolo Toschi, dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXII. – GLI APOSTOLI FILIPPO E TADDEO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi, dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXIII. – IL SALVATORE IN GLORIA. Copia all'acquerello di Paolo Toschi e Carlo Raimondi, del centro della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXIV. – GLI APOSTOLI TADDEO E GIACOMO MINORE. Cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXV. – GLI APOSTOLI GIACOMO MINORE, TOMMASO E ANDREA. Cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXVI. – GLI APOSTOLI ANDREA E GIACOMO MAGGIORE. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXVII. – GLI APOSTOLI GIACOMO MAGGIORE E SIMONE. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXVIII. – GLI APOSTOLI BARTOLOMEO E MATTIA. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXIX. – GLI APOSTOLI PIETRO E PAOLO. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXX. – GLI APOSTOLI FILIPPO E TADDEO. Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXXI. – SAN GIOVANNI EVANGELISTA. Cupola di S. Giovanni Evangelista. Parma. (*Fot. M. P. I.*).

CXXII. – L'APOSTOLO GIACOMO MINORE. Particolare della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXXIII. – PUTTINI. Particolare della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXXIV. – PUTTINI. Particolare della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXXV. – SIMONE APOSTOLO e SAN PIETRO. Particolari della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. (*Fot. Anderson*).

CXXVI. – L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA. Copia dal Correggio, dell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. R. Sovraintendenza, Firenze*).

CXXVII. – L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA. Copia dal Correggio di Cesare Aretusi. Abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Vaghi*).

CXXVIII. – L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA. Particolare. Copia di Agostino e Annibale Carracci. Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli*).

CXXIX. – IL REDENTORE. Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Agostino e Annibale Carracci. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli*).

CXXX. – SAN GIOVANNI EVANGELISTA ED ANGELI. Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Agostino e Annibale Carracci. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli*).

CXXXI. – SAN GIOVANNI BATTISTA E ANGELI. Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Agostino e Annibale Carracci. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli*).

CXXXII. – ANGELI. Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Annibale Carracci. Museo Nazionale, Napoli. (*Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli*).

CXXXIII. – ANGELI. Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Annibale Carracci. Galleria, Parma. (*Fot. M. P. I.*).

CXXXIV. – SAN BENEDETTO E SAN MAURO. Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Particolari. Copie di Annibale Carracci. Galleria, Parma. (*Fot. M. P. I.*).

CXXXV. – TESTE D'ANGELI. Frammenti dell'affresco già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria Nazionale, Londra. (*Fot. Dixon*).

CXXXVI. – TESTE D'ANGELI. Frammento dell'affresco già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria Nazionale, Londra.

CXXXVII. – L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA. Parte centrale dell'affresco già nell'abside di S. Giovanni Evangelista a Parma. Biblioteca Palatina, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXXXVIII. – SAN GIOVANNI EVANGELISTA. Lunetta nella chiesa di S. Giovanni Evangelista, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXXXIX. – MARTIRIO DEI SANTI PLACIDO, FLAVIA, EUTICHIO E VITTORINO. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXL. – SAN PLACIDO. Particolare del Martirio dei Santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXLI. – CRISTO DEPOSTO. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXLII. – LA VERGINE SVENUTA. Particolare del Cristo deposto. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXLIII. – L'ANNUNCIAZIONE. Galleria, Parma. (*Fot. Vaghi*).

CXLIV. – L'ANNUNCIAZIONE. Dall'incisione di Antonio Costa e Paolo Toschi. Galleria, Parma. (*Fot. Vaghi*).

CXLV. – LA MADONNA DELLA SCALA. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXLVI. – MADONNA DELLA CESTA. Galleria Nazionale, Londra. (*Fot. Anderson*).

CXLVII. – MADONNA DEL LATTE. Galleria, Budapest. (*Fot. Hanfstaengl*).

CXLVIII. – LA VERGINE IN ADORAZIONE DEL BAMBINO. Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. Anderson*).

CXLIX. – NOLI ME TANGERE. Galleria del Prado, Madrid. (*Fot. Anderson*).

CL. – CRISTO NEL BOSCO DEGLI OLIVI. Apsley House, Londra. (*Fot. Hanfstaengl*).

CLI. – ECCE HOMO. Galleria Nazionale, Londra. (*Fot. Anderson*).

CLII. – LA MADONNA DEL SAN SEBASTIANO. Galleria, Dresda. (*Fot. Bruckmann*).

CLIII. – LA MADONNA DEL SAN SEBASTIANO. Particolare. Galleria, Dresda. (*Fot. Alinari*).

CLIV. – ANTIOPE. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CLV. – RITRATTO DI GENTILUOMO. Collezione Lord Lee of Fareham, Londra. (*Fot. Anderson*).

CLVI. – SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CLVII. – LA NOTTE. Galleria, Dresda. (*Fot. Alinari*).

CLVIII. – LA NOTTE. Particolare. Galleria, Dresda. (*Fot. Anderson*).

CLIX. – MADONNA DEL SAN GIROLAMO. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLX. – MADONNA DEL SAN GIROLAMO. Particolare. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXI. – ANGELO. Particolare della Madonna del San Girolamo. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXII. – LA MADDALENA. Particolare della Madonna del San Girolamo. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXIII. – LA MADONNA DELLA SCODELLA E LA SUA CORNICE. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXIV. – LA MADONNA DELLA SCODELLA. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXV. – LA MADONNA DELLA SCODELLA. Particolare. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXVI. – LA MADONNA DELLA SCODELLA. Particolare. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXVII. – SANTA CATERINA LEGGENTE. Galleria, Hampton-Court.

CLXVIII. – VEDUTA GENERALE DELLA CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA. (*Fot. Anderson*).

CLXIX. – FIGURA A CHIAROSCURO, in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXX. – FIGURA A CHIAROSCURO, in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXI. – FIGURA A CHIAROSCURO, in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXII. – FIGURA A CHIAROSCURO, in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXIII. – FIGURA A CHIAROSCURO, in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXIV. – FIGURA A CHIAROSCURO, in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXV. – SAN GIOVANNI BATTISTA E ANGELI. Copia di Antonio Costa, Ludovico Bigola e Paolo Toschi, del pennacchio nord-est della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXVI. – SAN GIOVANNI BATTISTA E ANGELI. Pennacchio nord-est della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Arti Grafiche di Bergamo*).

CLXXVII. – SANT'ILARIO E ANGELI. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi, del pennacchio sud-est della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXVIII. – SANT'ILARIO E ANGELI. Pennacchio sud-est della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CLXXIX. – SAN TOMMASO E ANGELI. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi, del pennacchio sud-ovest della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXX. – SAN TOMMASO E ANGELI. Pennacchio sud-ovest della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CLXXXI. – SAN BERNARDO E ANGELI. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi, del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CLXXXII. – SAN BERNARDO E ANGELI. Pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CLXXXIII. – SAN GIOVANNI BATTISTA CON LA PECORELLA. Particolare del pennacchio nord-est della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CLXXXIV. – ANGELI. Particolare del pennacchio sud-est del Duomo di Parma. (*Fot. Arti Grafiche di Bergamo*).

CLXXXV. – STUDIO PER LA TESTA DI S. ILARIO. Museo Fogg, Cambridge.

CLXXXVI. – SANT' ILARIO. Particolare del pennacchio sud-est della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CLXXXVII. – TESTA DI SAN BERNARDO. Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CLXXXVIII. – ANGELO. Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CLXXXIX. – TESTA DI ANGELO. Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXC. – ANGIOLA. Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXCI. – CHIAROSCURI DEL FREGIO tra i pennacchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXCII. – CHIAROSCURI DEL FREGIO tra i pennacchi della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CXCIII. – APOSTOLI E ADOLESCENTI. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CXCIV. – APOSTOLI E ADOLESCENTI. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi, dalla cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXCV. – APOSTOLI E ADOLESCENTI. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CXCVI. – APOSTOLI E ADOLESCENTI. Copia di G. B. Callegari, Carlo Raimondi e Paolo Toschi, dalla cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma. (*Fot. Anderson*).

CXCVII. – APOSTOLI E ADOLESCENTI. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CXCVIII. – APOSTOLI E ADOLESCENTI. Copia di G. B. Callegari, Carlo Raimondi e Paolo Toschi, dalla cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CXCIX. – APOSTOLI E ADOLESCENTI. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CC. – APOSTOLI ADOLESCENTI. Copia di Carlo Raimondi, Romualdo Bettoli e Paolo Toschi, dalla Cupola del Duomo di Parma. Pinacoteca, Parma. (*Fot. Alinari*).

CCI. – UN APOSTOLO E UN ADOLESCENTE. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCII. – TESTA DI APOSTOLO. Particolare. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCIII. – UN APOSTOLO E ADOLESCENTI. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCIV. – ADOLESCENTE. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. M. I. P.*).

CCV. – ADOLESCENTI E UN APOSTOLO. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCVI. – ADOLESCENTE. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCVII. – ADOLESCENTI. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCVIII. – UN APOSTOLO E ADOLESCENTI. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCIX. – ADOLESCENTE. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCX. – LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA. Callotta della cupola del Duomo di Parma. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi. Galleria, Parma. (*Fot. Vaghi*).

CCXI. – LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA. Callotta della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Vaghi*).

CCXII. – LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA, APOSTOLI E ADOLESCENTI. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXIII. – LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA, APOSTOLI E ADOLESCENTI. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXIV. – LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA. Particolare: l'Assunta. Cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXV. – ANGELI. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXVI. – ADAMO, ABRAMO E ISACCO. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXVII. – GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Arti Grafiche di Bergamo*).

CCXVIII. – EVA, SANTE E ANGELI. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Arti Grafiche di Bergamo*).

CCXIX. – SANTE E ANGELI. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Arti Grafiche di Bergamo*).

CCXX. – ANGELO. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson.*)

CCXXI. – TESTA D'ANGELO. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXXII. – ANGELI. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXXIII. – ANGELI. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXXIV. – ANGELO. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXXV. – ANGELO. Particolare della cupola del Duomo di Parma. (*Fot. Anderson*).

CCXXVI. – LA MADONNA DEL SAN GIORGIO. Galleria, Dresda. (*Fot. Bruckmann*).

CCXXVII. – LA MADONNA DEL SAN GIORGIO. Particolare. Galleria, Dresda. (*Fot. Alinari*).

CCXXVIII. – LE VIRTÙ. Galleria Doria, Roma. (*Fot. Alinari*).

CCXXIX. – LE VIRTÙ. Particolare. Galleria Doria, Roma. (*Fot. Calderisi*).

CCXXX. – LE VIRTÙ. Particolare. Galleria Doria, Roma. (*Fot. Calderisi*).

CCXXXI. – LE VIRTÙ. Particolare. Galleria Doria, Roma. (*Fot. Calderisi*).

CCXXXII. – LE VIRTÙ. Museo del Louvre, Parigi. (*Arch. Fot. del Museo del Louvre*).

CCXXXIII. – IL VIZIO. Museo del Louvre, Parigi. (*Arch. Fot. del Museo del Louvre*).

CCXXXIV. – IL VIZIO. Particolare. Museo del Louvre, Parigi. (*Arch. Fot. del Museo del Louvre*).

CCXXXV. – GANIMEDE. Galleria, Vienna. (*Fot. Bruckmann*).

CCXXXVI. – IO. Galleria, Vienna. (*Fot. Bruckmann*).

CCXXXVII. – DANAE. Galleria Borghese, Roma. (*Fot. Alinari*).

CCXXXVIII. – DANAE. Particolare. Galleria Borghese, Roma. (*Fot. Anderson*).

CCXXXIX. – DANAE. Particolare. Galleria Borghese, Roma. (*Fot. Anderson*).

CCXL. – LEDA. Pinacoteca, Berlino. (*Fot. Bruckmann*).

CCXLI. – Disegno per uno SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA. Biblioteca Reale, Torino. (*Fot. Anderson*).

CCXLII. – Quattro SANTI: SAN GIOVANNI BATTISTA, S. ANTONIO ABATE, S. AGATA E S. ROCCO. Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. R. Sovraintendenza, Firenze*).

CCXLIII. – *a.* PUTTINI. Disegno per la camera di S. Paolo. Wilton House, Londra.

b. PUTTINI. Disegno per la camera di S. Paolo. Galleria d'Arte, Amburgo. (*Fot. Rompel*).

CCXLIV. – *a.* PUTTINI. Disegno. Wilton House, Londra.

b. REDENTORE IN GLORIA. Disegno. Collezione del Duca di Devonshire, Chatsworth.

CCXLV. – *a.* PUTTO COL SIMBOLO DI S. GIOVANNI EVANGELISTA. Collezione Robert Witt, Londra.

b. PUTTO E FRUTTA. Ashmolean-Museum, Oxford.

CCXLVI. – *a.* CUPIDO. Disegno per la SCUOLA D'AMORE. Museo Britannico, Londra. (*Fot. del Museo Britannico*).

b. TESTA DI MERCURIO. Disegno per la SCUOLA D'AMORE. Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. R. Sovraintendenza, Firenze*).

CCXLVII. – DUE PUTTI con i simboli degli evangelisti S. Giovanni e S. Marco. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CCXLVIII. – *a.* SAN MATTEO E SAN GIROLAMO. Disegno per il pennacchio della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma. Gabinetto grafico, Monaco d. B.

b. SAN MATTEO E SAN GIROLAMO. Disegno per il pennacchio della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma. R. Biblioteca, Windsor.

CCXLIX. – *a.* Disegno per il SAN PAOLO della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma. Biblioteca Albertina, Vienna.

b. Disegno per il SAN GIACOMO della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma. Museo del Louvre, Parigi.

CCL. – *a.* Disegno per un APOSTOLO della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma. Museo Britannico, Londra.
b. Gruppo di SANTI. (Correggio ?). Presunto disegno per la cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma. Museo, Vienna.

CCLI. – Disegno per l'INCORONAZIONE DELLA VERGINE. Museo, Weimar.

CCLII. – *a.* Disegno per l'INCORONAZIONE DELLA VERGINE. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).
b. L'ANNUNCIAZIONE. Wilton House, Londra.

CCLIII. – IL MARTIRIO DEI SANTI PLACIDO, FLAVIA, EUSTACHIO E VITTORINO. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CCLIV. – *a.* LA VERGINE ANNUNZIATA. (Correggio ?). Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).
b. ANGELO. Museo Britannico, Londra.

CCLV. – *a.* LA MADONNA COL BAMBINO. Collezione Dubini, Milano.
b. Schizzo per la MADONNA DELLA SCODELLA. Collezione Oppenheimer, Londra.
c. LA MADONNA DELLA SCALA. Museo Britannico, Londra. (*Fot. Anderson*).

CCLVI. – *a.* Schizzo. Forse per la MADONNA DEL LATTE. Scuola di Belle-Arti, New-Haven.
b. Schizzo per la MADONNA DELLA CESTA. Biblioteca Albertina, Vienna.

CCLVII. – Disegno per il CRISTO NELL'ORTO. Museo Britannico, Londra.

CCLVIII. – Disegno per l'ANTIOPE. Biblioteca Reale, Windsor.

CCLIX. – Disegno per la NOTTE. Museo Britannico, Londra. (*Fot. Anderson*).

CCLX. – L'ADORAZIONE DEI PASTORI. Wilton-House, Londra.

CCLXI. – Schizzo per la MADONNA DEL S. GIROLAMO. Galleria della Università, Oxford.

CCLXII. – *a.* Studio per QUADRO SACRO. Museo, Weimar.
b. MADONNA COL BAMBINO. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CCLXIII. – *a.* Disegno di VESCOVO INGINOCCHIATO. Collezione del Duca di Devonshire, Chatsworth.
b. MADONNA COL BAMBINO ED ANGELI. Galleria, Budapest.

CCLXIV. – Bozzetto del SAN GIOVANNI BATTISTA per il pennacchio della cupola del Duomo di Parma. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CCLXV. – Studio per un SANTO. Raccolta Grahl, Berlino.

CCLXVI. – Schizzi per un FREGIO. Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. R. Sovraintendenza, Firenze*).

CCLXVII. – Schizzo per un FREGIO. Biblioteca Reale, Windsor.

CCLXVIII. – Schizzi per un FREGIO. Galleria del Louvre, Parigi.

CCLXIX. – Studi per il TAMBURO della cupola del Duomo di Parma. Ashmolean-Museum, Oxford.

CCLXX. – *a.* Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma. Biblioteca Albertina, Vienna.
b. Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma. Museo, Lisbona.

CCLXXI. – Disegno per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma. Università di Princeton, New-Yersey. (*S. U. A.*).

CCLXXII. – *a.* Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma.

Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. R. Sovraintendenza, Firenze*).

b. Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma. Già nella collezione E. W., messo all'incanto ad Amsterdam nel 1926.

CCLXXIII. – *a.* Disegno per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma. Raccolta Oppenheimer, Londra.

b. UN APOSTOLO E UN ADOLESCENTE. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Galleria Estense, Modena. (*Fotografia M. I. P.*).

CCLXXIV. – *a.* Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Museo, Lisbona.

b. Disegno per una figura di ADOLESCENTE della cupola del Duomo di Parma. Collezione F. I. Mather, Princeton. New-Yersey. (*S. U. A.*).

CCLXXV. – ADOLESCENTI E UN ANGELO. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Biblioteca Reale, Windsor.

CCLXXVI. – *a.* Studio di NUDO, forse per la cupola del Duomo di Parma. Galleria Estense, Modena.

b. ADAMO, ABRAMO E ISACCO. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Biblioteca Reale, Windsor.

CCLXXVII. – Schizzi per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma. Raccolta Oppenheimer, Londra.

CCLXXVIII. – *a.* EVA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

b. EVA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Museo Teyler, Haarlem.

CCLXXIX. – EVA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Museo Britannico, Londra.

CCLXXX. – Schizzi per l'ASSUNTA della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Dresda.

CCLXXXI. – Disegno per l'ASSUNTA della cupola del Duomo di Parma. Museo Britannico, Londra.

CCLXXXII. – *a.* Testa dell'ASSUNTA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Scuola di Belle-Arti, Parigi.

b. PUTTINI. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. Collezione Weisbach, Berlino.

CCLXXXIII. – ANGELI. Disegno per la cupola del Duomo di Parma. R. Biblioteca, Madrid.

CCLXXXIV. – *a.* ANGELO CHE SUONA. Raccolta Oppenheimer, Londra.

b. Studio di nudo per un ANGELO della cupola del Duomo di Parma. Museo Britannico, Londra. (*Fot. Anderson*).

CCLXXXV. – Disegno per la MADONNA DEL SAN GIORGIO. Galleria, Dresda.

CCLXXXVI. – Disegno per la MADONNA DEL SAN GIORGIO. Museo Britannico, Londra.

CCLXXXVII. – Studio di Putti per la MADONNA DEL SAN GIORGIO. Galleria degli Uffizi, Firenze. (*Fot. R. Sovraintendenza, Firenze*).

CCLXXXVIII. – LA NOTTE. Disegno. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CCLXXXIX. – IL GIORNO. Disegno. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

CCXC. – CUPIDO CHE ABBATTE UN SATIRO. Disegno. Ashmolean-Museum, Oxford.

CCXCI. – Schizzo per il GANIMEDE. Collezione Granducale, Weimar.

CCXCII. – Disegno per la DANAE. Biblioteca Reale, Windsor.

TAVOLE INSERITE NEL TESTO

Tav. 1. – Andrea Mantegna. MADONNA DELLA VITTORIA. Museo del Louvre, Parigi. (*Fot. Alinari*).

Tav. 2. – 1. MEDAGLIA DI GIOVANNA ALBIZZI TORNABUONI, di Nicolò Fiorentino. – 2. GENIUS POPULI ROMANI, moneta di Diocleziano. – 3. AFRICA, moneta di Adriano. – 4. VESTA, moneta di Faustina Seniore. – 5. TEMPIO DI GIOVE, moneta ingrandita di Domiziano. – 6. CERERE, moneta di Faustina Seniore. – 7. LA SPERANZA, moneta di Claudio I. – 8. LA FORTUNA, moneta ingrandita di Tiberio Sempronio Gracco (Roma repubblicana). – 9. MINERVA, moneta ingrandita di Vibio Vabo (Roma Repubblicana).

Tav. 3. – 1. DUE PUTTI della Sistina (stampa). – 2. DIANA SEDUTA SULLA SPONDA DELLA BIGA, da un rilievo, nel Palazzo Ducale di Mantova. – 3. Saldo autografo del Correggio per le pitture di S. Giovanni Evangelista di Parma (Biblioteca Palatina di Parma).

Tav. 4. – Contratto autografo del Correggio per le pitture del Duomo di Parma (*Archivio Notarile di Parma*).

RIPRODUZIONI

I MADONNA COL BAMBINO *(Fot. Gray)*

Collezione Barrymore, Londra

II

MADONNA COL BAMBINO
SAN GIUSEPPE, SANT'ELISABETTA E SAN GIOVANNINO
Collezione marchese Guiscardo Barbò, Milano

(Fot. Bassani)

III SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA

Collezione Bonomi, Milano

IV MADONNA COL BAMBINO E I SANTI FRANCESCO E QUIRINO *(Fot. M. I. P.)*

Affresco già in Correggio. Galleria Estense, Modena

V SAN MARCO EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta della cappella sepolcrale del Mantegna *(Fot. Anderson)*
Chiesa di S. Andrea, Mantova

VI SAN MATTEO EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta della cappella sepolcrale del Mantegna *(Fot. Anderson)*
Chiesa di S. Andrea, Mantova

VII SAN GIOVANNI EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta sepolcrale del Mantegna *(Fot. Anderson)*

Chiesa di S. Andrea, Mantova

VIII SAN LUCA EVANGELISTA. Pennacchio della cupoletta della cappella sepolcrale del Mantegna *(Fot. Anderson)*

Chiesa di S. Andrea, Mantova

IX

MADONNA COL BAMBINO,
SAN GIUSEPPE, SANT' ELISABETTA E SAN GIOVANNINO
Affresco nel pronào della chiesa di S. Andrea, Mantova

(Fot. M. I. P.)

X CRISTO CALATO NEL SEPOLCRO *(Fot. M. I. P.)*

Affresco nel pronào della Chiesa di S. Andrea, Mantova

VI

MADONNA COL BAMBINO

Già nel Castello di Hellbrunn (Salisburgo). Museo, Vienna

XII GIUDITTA

Raccolta d'arte, Strasburgo

XIII

MADONNA COL BAMBINO
FRA DUE ANGELI CHE SUONANO E UNA GLORIA DI SERAFINI
Galleria degli Uffizi, Firenze

(Fot. Anderson)

XIV LA SACRA FAMIGLIA *(Fot. Anderson)*
CON SANT' ELISABETTA E SAN GIOVANNINO, DETTI DEI MALASPINA
Vedi pag. Parma

XV LO SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA

Museo, Detroit

XVI GESÚ SI CONGEDA DALLA MADRE *(Fot. Dixon)*
Galleria Nazionale, Londra

XVII «I QUATTRO SANTI» PIETRO E LEONARDO, MARTA E MADDALENA
Metropolitan Museum, New-York

XVIII MADONNA COL BAMBINO, SANT'ELISABETTA E SAN GIOVANNINO
Collezione I. G. Johnson, Philadelphia

XIX MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO *(Fot. R. Sopraintendenza, Firenze)*
Galleria Borghese, Roma

XX MADONNA DETTA DEL SAN FRANCESCO

Galleria, Dresda

XXI

MOSÈ FRA DUE PUTTINI

(Fot. Alinari)

MEDAGLIONE. PARTICOLARE DELLA MADONNA DEL SAN FRANCESCO

XXII MADONNA COL BAMBINO. Particolare della Madonna del San Francesco *(Fot. Alinari)*
Galleria, Drèsda

XXIII TESTA DI SAN FRANCESCO. Particolare della Madonna del San Francesco *(Fot. Alinari)*
Galleria, Dresda

XXIV MADONNA COL BAMBINO. *(Correggio?)*
Collezione privata, Svizzera

XXV MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO, DETTA DEI BOLOGNINI *(Fot. Anderson)*
Museo del Castello, Milano

XXVI

L'ADORAZIONE DEI MAGI
Pinacoteca di Brera, Milano

(Fot. Anderson)

XXVII

PRESEPIO NOTTURNO

Pinacoteca di Brera, Milano

(Fot. Anderson)

XXVIII LA SACRA FAMIGLIA E SAN GIOVANNINO

Collezione Charles Fairfax Murray, Londra

XXIX PASTORELLO CHE SUONA LA SIRINGA *(Correggio?)* *(Fot. Hanfstaengl)*
Pinacoteca, Monaco

XXX VENERE PUNTA DALLO SPINO *(Correggio?)* *(Fot. Mura)*
Collezione Gardner, Boston

XXXI

SAN GIOVANNI NEL DESERTO *(Correggio?)*
Già nella Galleria Granducale di Oldenburg

XXXII

PIETÀ

Collezione Lord Lee of Fareham, Londra

XXXIII

SANT'ANTONIO ABATE
Museo Nazionale. Napoli

(Fot. Anderson)

XXXIV MADONNA COL BAMBINO, DETTA DEI CÀMPORI *(Fot. Anderson)*
Galleria Estense, Modena

XXXV MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO, DETTA DI CASALMAGGIORE *(Fot. Bruckmann)*
Istituto Stadel, Francoforte s. M.

XXXVI MADONNA COL BAMBINO, DETTA LA ZINGARELLA *(Fot. Anderson)*

Museo Nazionale, Napoli

XXXVII

IL RIPOSO IN EGITTO

Galleria degli Uffizi, Firenze

XXXVIII MADONNA COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO *(Fot. Anderson)*

Galleria del Prado, Madrid

XXXIX LA MADONNA D'ALBINEA. Copia dal Correggio *(Fot. Anderson)*
Campidoglio, Roma

XL

MARIA MADDALENA
Galleria Nazionale, Londra

XLI LO SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA *(Fot. Anderson)*

Museo Nazionale, Napoli

XLII VOLTA DELLA CAMERA DI SAN PAOLO *(Fot. Alinari)*

Parma

XLIII

DIANA

Camera di S. Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

XLIV

CAMERA DI SAN PAOLO
Affreschi del lato nord, Parma

(Fot. Anderson)

XLV

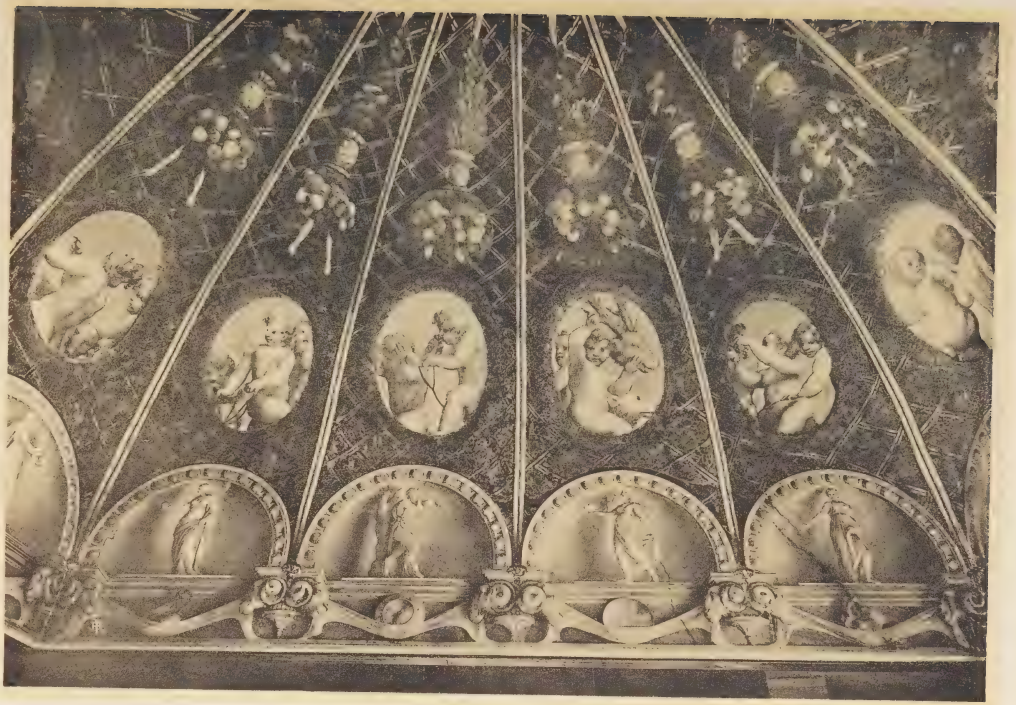
CAMERA DI SAN PAOLO
Affreschi del lato est, Parma

(Fot. Anderson)

XLVI

CAMERA DI SAN PAOLO
Affreschi del lato sud, Parma

(Fot. Anderson)



XLVII

CAMERA DI SAN PAOLO

Affreschi del lato ovest. Parma

(Fot. Anderson)

XLVIII PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

IL

PUTTINI

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

L PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LI PUTTINI (Fot. Anderson.
Camera di San Paolo, Parma

LII PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LIII

PUTTINI

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LIV PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LV

PUTTINI
Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LVI PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LVII

PUTTINI
Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LVIII

PUTTINI

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LIX PUTTINI (Fot. Anderson)

Camera di San Paolo. Parma

LX PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LXI PUTTINI (Phot. Anderson)

Camera di San Paolo, Parma

LXII PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo. Parma

LXIII PUTTINI *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LXIV

LE GRAZIE
Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXV

ADONE
Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXVI

GENIVS POPVLI ROMANI
Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXVII

AFRICA

Camera di San Paolo, Parma

(Ver... Anderson)

LXVII GIUNONE CASTIGATA *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LXIX

VESTA

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXX UN FILOSOFO (Fot. Anderson
Camera di San Paolo, Parma

LXXI

IL TEMPIO DI GIOVE
Camera di San Paolo, Parm.

(Fot. Anderson)

LXXII

LE PARCHE

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXXIII

INO LEUCOTEA CON BACCO BAMBINO

Camera di San Paolo. Parma

(Fot. Anderson)

LXXIV CERERE oppure LA PROVVIDENZA *(Fot. Anderson)*

Camera di San Paolo, Parma

LXXV

SATIRO o PANE
Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXXVI

LA CASTITÀ

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXXXII

LA VALENTINA

Camera di San [illegible]

LXXVIII

LA FORTUNA

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXXIX

MINERVA

Camera di San Paolo, Parma

(Fot. Anderson)

LXXX

SAN GIROLAMO

Accademia di San Fernando, Madrid

LXXXI LA SACRA FAMIGLIA E SAN GIACOMO (Ed. Ellis)

Galleria, Hampton-Court

LXXXII LA SACRA FAMIGLIA E SAN GIOVANNINO

Galleria, Orleans

LXXXIII IL GIOVANE FUGGENTE DALLA CATTURA DI GESÙ. Copia dal Correggio
Galleria, Parma

LXXXIV LA SCUOLA D'AMORE *(Fot. Anderson)*
Galleria Nazionale, Londra

LXXXV

LA MADDALENA. (Copia?)
Galleria. Dresda

(Fot. Alinari)

LXXXVI L'UMANITÀ DI CRISTO. Copia dal Correggio *(Fot. Anderson)*

Parte centrale del trittico, già nell'Oratorio della Misericordia a Correggio

Pinacoteca Vaticana, Roma

LXXXVII SAN GIOVANNI BATTISTA

Parte sinistra del trittico, già nell' Oratorio della Misericordia a Correggio

Coll. Robinson, Londra

INTERNO DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA A PARMA

(Fot. Alinari)

LXXXIX

PUTTINI DI FRANCESCO MARIA RONDANI

Pilone della cupola della chiesa di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. M. I. P.)

XC VEDUTA GENERALE COI PENNACHI E I SOTTARCHI
della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

XCI

DANIELE

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Edit. Vasari)

XCII ELIA (Phot. Vaghi)

Cupola d. S. Giovanni Evangelista, Parma

XCIII

ARONNE

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

XCIV MOSÈ *(Fot. Vaghi)*

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

XCV GIONATA (*Fot. Vajhi*)

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

XCVI SANSONE *(Fot. Vaghi)*

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

XCVII SACRIFICIO D'ABRAMO *(Fot. Vaghi)*

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

XCVIII CAINO UCCIDE ABELE *(Fot. Vaghi)*

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

XCIX

SAN GIOVANNI EVANGELISTA E SANT'AGOSTINO. Copia all'acquerello di Paolo Tosca (Fot. Valdostri)
del pennacchio nord-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Par

C

SAN GIOVANNI EVANGELISTA E SANT'AGOSTINO

Pennacchio nord-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma

(Fot. Anderson)

CI

SAN MATTEO E SAN GIROLAMO. COPIA ALL'ACQUERELLO DI PAOLO TOSCHI
del pennacchio a sud-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

(Fot. Anderson)

CII SAN MATTEO E SAN GIROLAMO *(Fot. Vaghi)*

Pennacchio sud-est della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma

CIII SAN MARCO E SAN GREGORIO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi e G. B. Callegari *(Fot. Anderson)*
del pennacchio sud-est della cupola di S. Giovanni

CIV

SAN MARCO E SAN GREGORIO

Pennacchio sud-ovest della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma

(Fot. Vaghi)

CV — SAN LUCA E SANT'AMBROGIO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi e Carlo Raimondi (Fot. Anderson)

nel pennacchio nord-ovest della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

CVI

SAN LUCA E SANT'AMBROGIO

Pennacchio nord-ovest della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma

(Fot. Vaghi)

CVII ASCENSIONE DI CRISTO TRA GLI APOSTOLI *(Fot. Anderson)*

Collotta della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma

(Fot. Anderson)

CVIII GLI APOSTOLI GIACOMO MINORE E TOMMASO. Copia all'acquerello di Carlo Raimondi e Paolo Toschi
dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

CIX GLI APOSTOLI ANDREA E GIACOMO MAGGIORE *(Fot. Anderson)*

Copia all'acquerello di G. B. Callegari, Carlo Raimondi e Paolo Toschi

dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

CX

SAN GIOVANNI EVANGELISTA SUL PATMO *(Fot. Anderson)*
E GLI APOSTOLI SIMONE, BARTOLOMEO E MATTIA. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi
dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

CXI

GLI APOSTOLI PIETRO E PAOLO

(*Fot. Anderson*)

Copia all'acquerello di Lodovico Bicola, Carlo Raimondi e Paolo Toschi

dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

CXII GLI APOSTOLI FILIPPO E TADDEO. Copia all'acquerello di Paolo Toschi *(Fot. Anderson)*

dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

CXIII

IL SALVATORE IN GLORIA

(Fot. Anderson)

Copia all'acquarello di Paolo Toschi e Carlo Raimondi

del centro della cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria, Parma

CXIV GLI APOSTOLI TADDEO E GIACOMO MINORE *(Fot. M. I. P.)*

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

CXV GLI APOSTOLI GIACOMO MINORE, TOMMASO E ANDREA *(Fot. M. I. P.)*

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

CXVI

GLI APOSTOLI ANDREA E GIACOMO MAGGIORE
Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. M. I. P.)

CXVII

GLI APOSTOLI GIACOMO MAGGIORE E SIMONE

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Ed. M. I. P.)

CXVIII

GLI APOSTOLI BARTOLOMEO E MATTIA
Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. Anderson)

CXIX

GLI APOSTOLI PIETRO E PAOLO

Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. Anderson)

CXX

GLI APOSTOLI FILIPPO E TADDEO
Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. Anderson)

CXXI

SAN GIOVANNI EVANGELISTA

(Cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma)

(I. I. A. I. P.)

CXXII L'APOSTOLO GIACOMO MINORE *(Fot. Anderson)*

Particolare della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

CXXIII

PUTTINI

Particolare della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. Anderson)

CXXIV PUTTINI (Fot. Anderson)

Particolare della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

CXXV

SIMONE APOSTOLO E SAN PIETRO

Particolari della cupola di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. Anderson

CXXVI

L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA. Copia dal Correggio
dell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista. Parma

(Fot. R. Sovraintendenza Firenze)

CXXVII

L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA. Copia dal Correggio di Cesare Arretusi
Abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. Vaghi)

CXXVIII L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA *(Fot. R. Sovraintendenza*
Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma *degli Scavi, Napoli)*
PARTICOLARE. COPIA DI AGOSTINO E ANNIBALE CARRACCI
Museo Nazionale, Napoli

CXXIX

IL REDENTORE

(Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli)

Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma

PARTICOLARE DELL'INCORONAZIONE DELLA VERGINE. COPIA DI AGOSTINO E ANNIBALE CARRACCI

Museo Nazionale, Napoli

(Fot. R. Sovraintendenza

CXXX SAN GIOVANNI EVANGELISTA ED ANGELI *degli Scavi, Napoli)*

Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma

Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Agostino e Annibale Carracci

Museo Nazionale, Napoli

CXXXI

SAN GIOVANNI BATTISTA E ANGELI

(Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli)

Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma

PARTICOLARE DELL'INCORONAZIONE DELLA VERGINE. COPIA DI AGOSTINO E ANNIBALE CARRACCI

Museo Nazionale, Napoli

(Fot. R. Sovraintendenza degli Scavi, Napoli)

CXXXII

ANGELI

Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma

Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Annibale Carracci

Museo Nazionale, Napoli

CXXXIII ANGELI *(Fot. M. I. P.)*

Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma

Particolare dell'Incoronazione della Vergine. Copia di Annibale Carracci

Galleria, Parma

CXXXIV

SAN BENEDETTO E SAN MAURO
Già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma
PARTICOLARI. COPIE DI ANNIBALE CARRACCI
Galleria, Parma

(Fot. M. I. P.)

CXXXV

TESTE D'ANGELI. Frammenti dell'affresco
già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma
Galleria Nazionale, Londra

(Fot. Dixon)

CXXXVI

TESTE D'ANGELI. Frammento dell'affresco

già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma. Galleria Nazionale, Londra

CXXXVII

L'INCORONAZIONE DELLA MADONNA. L'ARTE CENTRALE DELL'AFFRESCO

già nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma

Biblioteca Palatina, Parma

Fot. Anderson

CXXXVIII

SAN GIOVANNI EVANGELISTA

Lunetta nella chiesa di S. Giovanni Evangelista, Parma

(Fot. Anderson)

CXXXIX MARTIRIO DEI SANTI PLACIDO, FLAVIA, EUTICHIO E VITTORINO *(Fot. Anderson)*

Collegio, Parma

CXI. SAN PLACIDO *(Fot. Anderson)*

Particolare del Martirio dei Santi Placido, Flavia, Eutichio e Vittorino

Galleria, Parma

CXLI

CRISTO DEPOSTO

Galleria, Parma

(Fot. Anderson)

CXLII LA VERGINE SVENUTA. Particolare del Cristo deposto *(Fot. Anderson)*
Galleria, Parma

CXLIII

L'ANNUNCIAZIONE
Galleria, Parma

(Fot Vaghi)

CXLIV L'ANNUNCIAZIONE. Dall'incisione di Antonio Costa e Paolo Toschi (Fot. Vaghi)

Galleria, Parma

CXLV

LA MADONNA DELLA SCALA
Galleria, Parma

(Fot. Anderson)

CXLVI

MADONNA DELLA CESTA
Galleria Nazionale, Londra

(Fot. Anderson)

CXLVII MADONNA DEL LATTE *(Fot. Hanfstaengl)*
Galleria, Budapest

CXLVIII LA VERGINE IN ADORAZIONE DEL BAMBINO *(Fot. Anderson)*

Galleria degli Uffizi, Firenze

CXLIX

NOLI ME TANGERE
Galleria del Prado, Madrid

(Fot. Anderson)

CL

CRISTO NEL BOSCO DEGLI OLIVI
Apsley House, Londra

(Fot. Hanfstaengl)

CLI ECCE HOMO *(Fot. Anderson)*

Galleria Nazionale, Londra

CLII

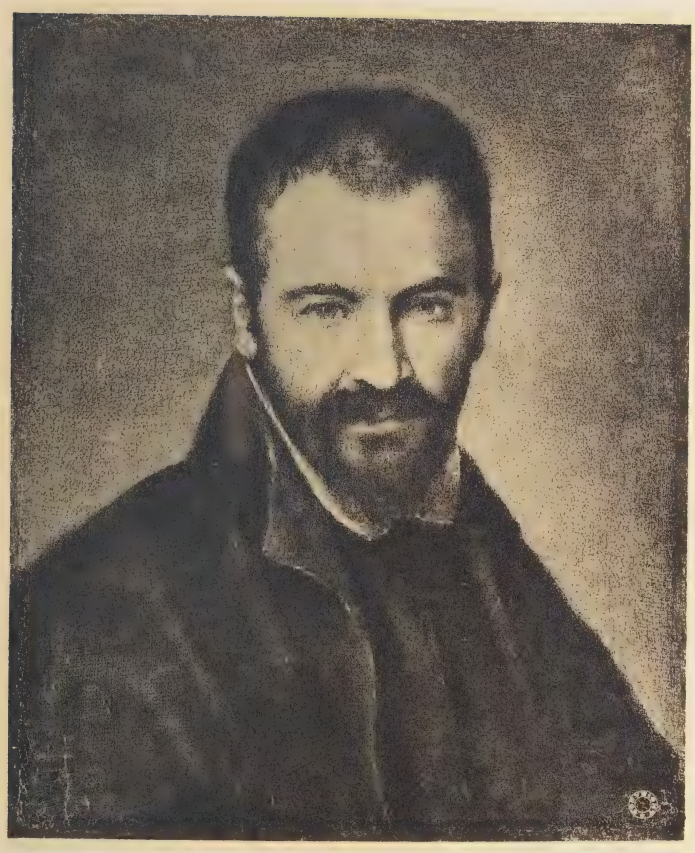
LA MADONNA DEL SAN SEBASTIANO
Galleria, Dresda

(Fot. Bruckmann)

CLIII LA MADONNA DEL SAN SEBASTIANO. PARTICOLARE *(Fot. Alinari)*
Galleria, Dresda

CLIV ANTIOPE *(Fot. Alinari)*

Museo del Louvre, Parigi



CLV

RITRATTO DI GENTILUOMO

Collezione Lord Lee of Fareham. Londra

(Fot. Anderson)

CLVI SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA *(Fot. Alinari)*

Museo del Louvre, Parigi

CLVII LA NOTTE *(Fot. Alinari)*

Galleria, Dresda

CLVIII LA NOTTE. Particolare *(Fot. Anderson)*

Galleria, Dresda

CLIX MADONNA DEL SAN GIROLAMO *(Fot. Anderson)*

Galleria, Parma

CLX

MADONNA DEL SAN GIROLAMO. Particolare

Galleria, Parma

(Fot. Anderson)

CLXI ANGELO. Particolare della Madonna del San Girolamo *(Fot. Anderson)*
Galleria, Parma

CLXII LA MADDALENA. Particolare della Madonna del San Girolamo *(Fot. Anderson)*
Galleria, Parma

CLXIII LA MADONNA DELLA SCODELLA E LA SUA CORNICE *(Fot. Anderson)*

Galleria, Parma

CLXIV LA MADONNA DELLA SCODELLA *(Fot. Anderson)*

Galleria, Parma

CLXV

LA MADONNA DELLA SCODELLA. PARTICOLARE
Galleria, Parma

Phot. Anderson

CLXVI LA MADONNA DELLA SCODELLA. Particolare *(Fot. Anderson)*
Galleria, Parma

CLXVII

SANTA CATERINA LEGGENTE

Galleria, Hampton-Court

CLXVIII VEDUTA GENERALE DELLA CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA *(Fot. Anderson)*

CLXIX

FIGURA A CHIAROSCURO *(Fot. Anderson)*

in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma

CLXX FIGURA A CHIAROSCURO *(Fot. Anderson)*

in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma

CLXXI FIGURA A CHIAROSCURO *(Fot. Anderson)*

In uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma

CLXXII FIGURA A CHIAROSCURO *(Fot. Anderson)*

in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma

CLXXIII FIGURA A CHIAROSCURO *(Fot. Anderson)*

in uno dei sottarchi della cupola del Duomo di Parma

CLXXIV FIGURA A CHIAROSCURO *(Fot. Anderson)*

Affresco sottarco della cupola del Duomo di Parma

CLXXV SAN GIOVANNI BATTISTA E ANGELI *(Fot. Anderson)*

Copia di Antonio Costa, Ludovico Bigola e Paolo Toschi

Il pennacchio nord-est della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma

CLXXVI SAN GIOVANNI BATTISTA E ANGELI *(Fot. Arti Grafiche di Bergamo)*

Pennacchio nord-est della cupola del Duomo di Parma

CLXXVII SANT'ILARIO E ANGELI. Copia di Carlo Raimondo e Paolo Toschi *(Fot. Anderson)*
del pennacchio sud-est della cupola del Duomo di Parma, Galleria, Parma

CLXXVIII SANT'ILARIO E ANGELI *(Fot. M. I. P.)*

Pennacchio sud-est della cupola del Duomo di Parma

CLXXIX SAN TOMMASO E ANGELI. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi *(Fot. Anderson)*
del pennacchio sud ovest della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma

CLXXX SAN TOMMASO E ANGELI *(Fot. M. I. P.)*

Pennacchio sud-ovest della cupola del Duomo di Parma

CLXXXI SAN BERNARDO E ANGELI. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi *(Fot. Anderson)*
del pennacchio sud-ovest della cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma

CLXXXII

SAN BERNARDO E ANGELI
l'ennacchio sud-ovest della cupola del Duomo di Parma

(Fot. M. I. P.)

CLXXXIII SAN GIOVANNI BATTISTA CON LA PECORELLA *(Fot. M. I. P.)*

Particolare del pennacchio nord-est della cupola del Duomo di Parma

CLXXXIV ANGELI *(Fot. Arti Grafiche di Bergamo)*

Particolare del pennacchio sud-est della cupola del Duomo di Parma

CLXXXV STUDIO PER LA TESTA DI SANT'ILARIO

Museo Fogg, Cambridge

CLXXXVI SANT'ILARIO *(Fot. M. I. P.)*

Particolare del pennacchio sud-est della cupola del Duomo di Parma

CLXXXVII TESTA DI SAN BERNARDO *(Fot. M. I. P.)*

Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma

CLXXVIII ANGELO *(Fot. M. I. P.)*

Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma

CLXXXIX TESTA DI ANGELO *(Fot. M. I. P.)*

Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma

CXC ANGIOLA *(Fot. M. I. P.)*

Particolare del pennacchio nord-ovest della cupola del Duomo di Parma

CXCI

CHIAROSCURI DEL FREGIO
tra i pennacchi della cupola del Duomo di Parma

(Fot. M. I. P.)

CXCII CHIAROSCURI DEL FREGIO *(Fot. M. I. P.)*

tra i pennacchi della cupola del Duomo di Parma

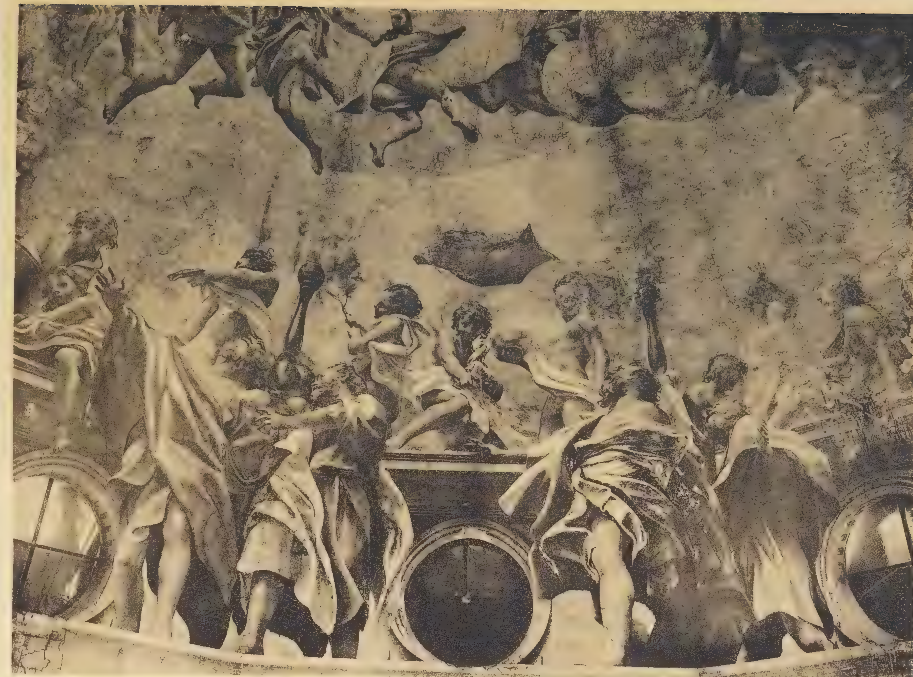
CXCIII

APOSTOLI E ADOLESCENTI

Cupola del Duomo di Parma

(Fot. Va[illegible]ini)

CXCIV — APOSTOLI E ADOLESCENTI. Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi dalla cupola del Duomo di Parma. (Affr.) — *(Fot. Anderson)*



CXCV

APOSTOLI E ADOLESCENTI

Cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CXCVI APOSTOLI E ADOLESCENTI. Copia di G. B. Callegari, Carlo Raimondi e Paolo Toschi *(Fot. Anderson)*

dalla cupola del Duomo di Parma. Galleria, Parma

CXCVII APOSTOLI E ADOLESCENTI (Fot. Anderson)

Cupola del Duomo di Parma

CXCVIII APOSTOLI E ADOLESCENTI. Copia di G. B. Callegari, Carlo Raimondi e Paolo Toschi *(Fot. Anderson)*

dalla cupola del Duomo di Parma. Galleria. Parma

CXCIX

APOSTOLI E ADOLESCENTI

Cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CC APOSTOLI E ADOLESCENTI. Copia di Carlo Raimondi, Romualdo Bettoli e Paolo Toschi *(Fot. Alinari)*
dalla cupola del Duomo di Parma — Galleria, Parma

CCI UN APOSTOLO E UN ADOLESCENTE *(Fot. Anderson)*

Cupola del Duomo di Parma

CCII TESTA DI APOSTOLO. Particolare *(Fot. Anderson)*
Cupola del Duomo di Parma

CCIII

UN APOSTOLO E ADOLESCENTI

Cupola del Duomo di Parma

(Ediz. Anderson)

CCIV ADOLESCENTE *(Fot. M. I. P.)*

Cupola del Duomo di Parma

CCV ADOLESCENTI E UN APOSTOLO *(Fot. Anderson)*

Cupola del Duomo di Parma

CCVI

ADOLESCENTE
Cupola del Duomo di Parma

(Fot Anderson)

CCVII

ADOLESCENTI

([illegible])

(Fot. Anderson)

CCVIII UN APOSTOLO E ADOLESCENTI *(Fot. Anderson)*

Cupola del Duomo di Parma

CCIX

ADOLESCENTE
Cupola del Duomo di Parma

Fot. Anderson

CCX

LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA
Vallotta della cupola del Duomo, Parma
Copia di Carlo Raimondi e Paolo Toschi
Galleria. Parma

(Fot. Vaghi)

CCXI

LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA

Cupola della Cappella del Duomo di Parma

Vol. I, pag.

CCXII LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA, APOSTOLI E ADOLESCENTI *(Fot. Anderson)*

Particolare della cupola del Duomo di Parma

CCXIII LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA, APOSTOLI E ADOLESCENTI *(Fot. Anderson)*

Particolare della cupola del Duomo di Parma

CCXIV LA VERGINE ASSUNTA IN GLORIA. Particolare : l'Assunta *(Fot. Anderson)*
Cupola del Duomo di Parma

CCXV ANGELI *(Fot. Anderson)*

Particolare della cupola del Duomo di Parma

CCXVI

ADAMO, ABRAMO E ISACCO
Particolare della cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CCXVII

GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE
Particolare della cupola del Duomo di Parma

Ed. A. C. Grafiche - Bergamo

CCXVIII

EVA, SANTE E ANGELI

Particolare della cupola del Duomo di Parma

(Fot. Arte Cristiana di Bergamo)

CCXIX SANTE E ANGELI *(Fot. Arti Grafiche di Bergamo)*

Particolare della cupola del Duomo di Parma

CCXX

ANGELO

Particolare della cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CCXXI TESTA D'ANGELO *(Fot. Anderson)*

Particolare della cupola del Duomo di Parma

CCXXII

ANGELI

Particolare della cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CCXXIII

ANGELI

Particolare della cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CCXXIV

ANGELO

Particolare della cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CCXXV

ANGELO

Particolare della cupola del Duomo di Parma

(Fot. Anderson)

CCXXVI LA MADONNA DEL SAN GIORGIO *(Fot. Bruckmann)*

Galleria, Dresda

CCXXVII LA MADONNA DEL SAN GIORGIO. Particolare *(Fot. Alinari)*
Galleria, Dresda

CCXXVIII LE VIRTÙ *(Fot. Alinari)*

Galleria Doria. Roma

CCXXIX LE VIRTÙ. Particolare *(Fot. Calderisi)*
Galleria Doria, Roma

CCXXXII LE VIRTÙ *(Fot. Arch. Fot. del Museo del Louvre)*

Museo del Louvre, Parigi

CCXXXIII

IL VIZIO (*Arch. Fot. del Museo del Louvre*)
Museo del Louvre, Parigi

CCXXXIV

IL VIZIO. Particolare
Museo del Louvre, Parigi

(Arch. Fot. del Museo del Louvre)

CCXXXV GANIMEDE *(Fot. Bruckmann)*

Galleria, Vienna

CCXXXVI IO *(Fot. Bruckmann)*

Galleria. Vienna

CCXXXVII

DANAE

Galleria Borghese, Roma

(Fot. Alinari.)

CCXXXVIII

DANAE. Particolare
Galleria Borghese. Roma

(Fot. Anderson)

CCXXXIX

DANAE. Particolare

Galleria Borghese, Roma

(Fot. Anderson)

CCXL

LEDA

Pinacoteca, Berlino

(Fot. Bruckmann)

CCXLI Disegno per uno SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA *(Fot. Anderson)*
Biblioteca Reale, Torino

CCXLII QUATTRO SANTI: *(Fot. R. Sovraintendenza, Firenze)*
S. GIOVANNI BATTISTA, S. ANTONIO ABATE, S. AGATA E S. ROCCO
Galleria degli Uffizi, Firenze

CCXLIII

a. PUTTINI
Disegno per la camera di S. Paolo
Wilton House, Londra

b. PUTTINI
[illegible] per la camera di S. Paolo
[illegible]

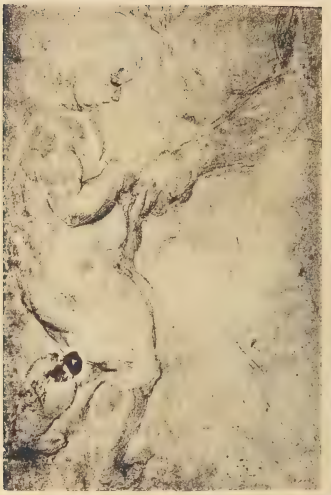
[illegible]

CCXLIV a. PUTTINI
Disegno
Wilton House, Londra

b. REDENTORE IN GLORIA
Disegno
Collezione del Duca di Devonshire, Chatsworth

CCXLV *a.* PUTTO COL SIMBOLO DI S. GIOVANNI EVANGELISTA
Collezione Robert Witt, Londra

b. PUTTO E FRUTTA
Ashmolean-Museum, Oxford



CCXLVI

a. CUPIDO. Disegno per la scuola d'amore *(Fot. del Museo Britannico)*
Museo Britannico, Londra

b. TESTA DI MERCURIO *(Fot. R. Sovraintendenza, Firenze)*
Disegno per la scuola d'amore
Galleria degli Uffizi, Firenze

CCXLVII DUE PUTTI CON I SIMBOLI DEGLI EVANGELISTI S. GIOVANNI E S. MARCO

Museo del Louvre, Parigi *(Fot. Alinari)*

CCXLVIII *a.* SAN MATTEO E SAN GIROLAMO
DISEGNO DEL PENNACCHIO
DELLA CUPOLA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA DI PARMA
Gabinetto grafico, Monaco d. B.

b. SAN MATTEO E SAN GIROLAMO
DISEGNO PER IL PENNACCHIO
DELLA CUPOLA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA DI PARMA
R. Biblioteca, Windsor

CCXLIX

a. Disegno per il SAN PAOLO
della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma
Biblioteca Albertina, Vienna

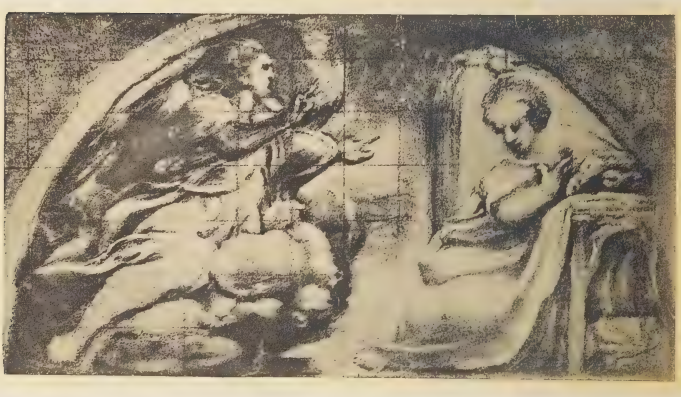
b. Disegno per il SAN GIACOMO
della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma
Museo del Louvre, Parigi

CCL

a. Disegno per un APOSTOLO
della cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma
Museo Britannico, Londra

b. Gruppo di SANTI. *(Correggio?).*
Presunto disegno per la cupola di S. Giovanni Evangelista di Parma
Museo, Vienna

CCLI Disegno per L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE
Museo, Weimar



CCLII

a. Disegno per L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE *(Fot. Alinari)*
Museo del Louvre, Parigi

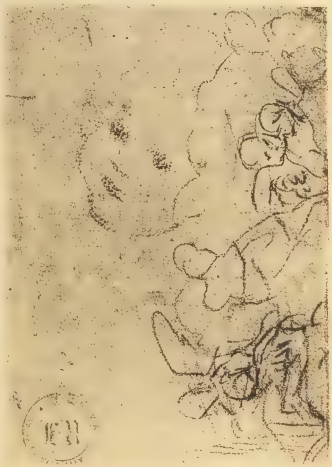
b. L'ANNUNCIAZIONE
Wilton House, Londra

CCLIII — IL MARTIRIO DEI SANTI PLACIDO, FLAVIA, EUSTACHIO E VITTORINO — Fot. Alinari

Musée du Louvre, Parigi

CCLIV *a.* LA VERGINE ANNUNZIATA. (Correggio?). *(Fot. Alinari)*
Museo del Louvre, Parigi

b. ANGELO
Museo Britannico, Londra



CCLV

a. LA MADONNA COL BAMBINO
Collezione Dubini, Milano

b. SCHIZZO PER LA MADONNA DELLA SCODELLA
Collezione Oppenheimer, Londra

c. LA MADONNA DELLA SCALA
Museo Britannico, Londra

(Fot. Anderson)

CCLVI

a. Schizzo. Forse per la MADONNA DEL LATTE
Scuola di Belle-Arti, New-Haven

b. Schizzo per la MADONNA DELLA CESTA
Biblioteca Albertina, Vienna

CCLVII

DISEGNO PER IL CRISTO NELL'ORTO
Museo Britannico, Londra

CCLVIII

Disegno per L'ANTIOPE
Biblioteca Reale, Windsor

CCLIX

DISEGNO PER LA NOTTE
Museo Britannico, Londra

(Fot. Anderson)

CCLX L'ADORAZIONE DEI PASTORI

Wilton-House, Londra

CCLXI Schizzo per la MADONNA DEL S. GIROLAMO

Galleria dell'Università, Oxford

CCLXII

a. Studio per QUADRO SACRO
Museo, Weimar

b. MADONNA COL BAMBINO *(Fot. Alinari)*
Museo del Louvre, Parigi

CCLXIII

a. Disegno di VESCOVO INGINOCCHIATO

Collezione del Duca di Devonshire

b. MADONNA COL BAMBINO ED ANGELI

Collezione Rothschild

CCLXIV

Bozzetto del SAN GIOVANNI BATTISTA per il pennacchio della cupola del Duomo di Parma
Museo del Louvre, Parigi

(Fot. Alinari)

CCLXV

STUDIO PER UN SANTO
Raccolta Grahl, Berlino

CCLXVI

SCHIZZI PER UN FREGIO

Galleria degli Uffizi, Firenze

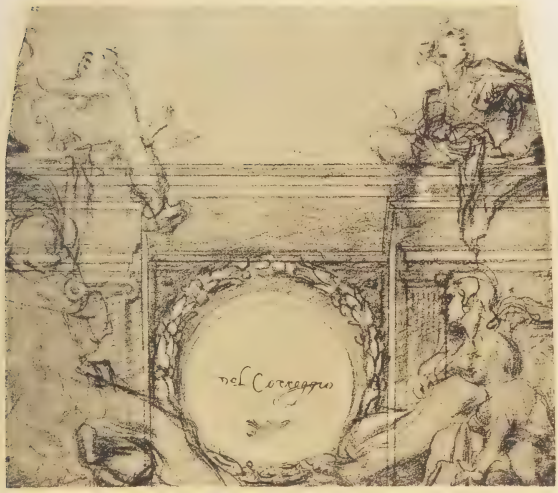
(Fot. R. Sovraintendenza, Firenze)

CCLXVII

Schizzo per un FREGIO
Biblioteca Reale, Windsor

CCLXVIII

SCHIZZI PER UN FREGIO
Galleria del Louvre, Parigi



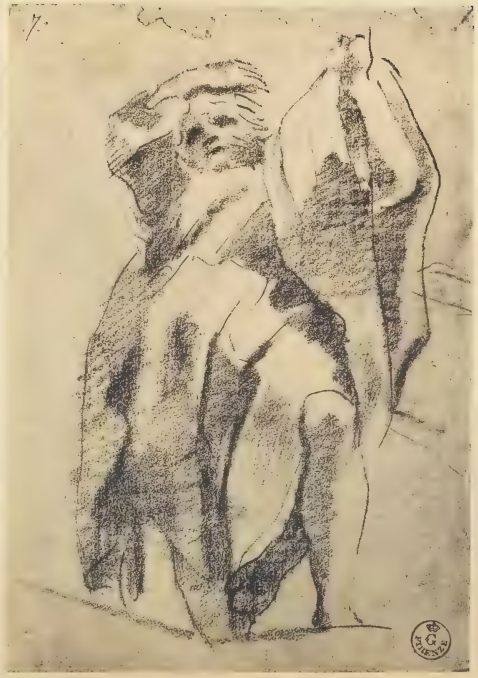
CCLXIX STUDI PER IL TAMBURO DELLA CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA
Ashmolean-Museum, Oxford

CCLXX

a. Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma
Biblioteca Albertina, Vienna

b. Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma
Museo, Lisbona

CCLXXI Disegno per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma
Università di Princeton, New-Jersey. (S. U. A.)



CCLXXII *a.* Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma
Galleria degli Uffizi, Firenze

b. Schizzo per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma
già nella collezione E. W., messo all'incanto ad Amsterdam nel 1926

(Fot. R. Sovraintendenza, Firenze)

a.

b.

CCLXXIII *a.* Disegno per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma
Raccolta Oppenheimer, Londra

b. UN APOSTOLO E UN ADOLESCENTE
Disegno per la cupola del Duomo di Parma

a.

b.

CCLXXIV

a. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
Museo. Lisbona

b. Disegno per una figura di ADOLESCENTE della cupola del Duomo di Parma
Collezione F. I. Mather, Princeton. New-Yersey. (S. U. A.)

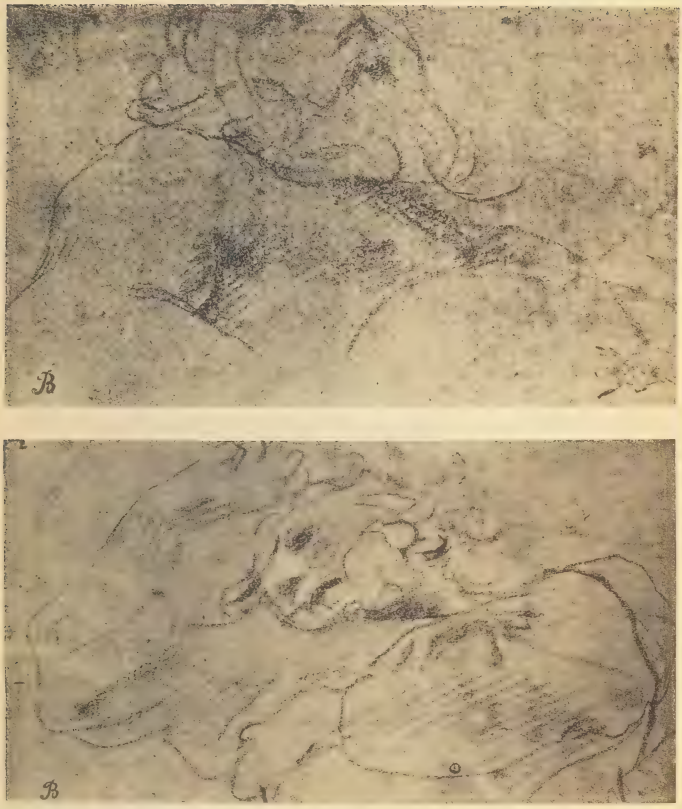
CCLXXV ADOLESCENTI E UN ANGELO. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
Biblioteca Reale, Windsor

a.

b.

CCLXXVI *a.* Studio di NUDO forse per la cupola del Duomo di Parma
Galleria Estense, Modena

b. ADAMO, ABRAMO E ISACCO. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
Biblioteca Reale, Windsor



CCLXXVII Schizzi per un APOSTOLO della cupola del Duomo di Parma
Raccolta Oppenheimer, Londra

CCLXXVIII *a*. EVA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
Museo del Louvre, Parigi

b. EVA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma *(Fot. Alinari)*
Museo Teyler, Haarlem

CCLXXIX EVA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
Museo Britannico. Londra

CCLXXX SCHIZZI PER L'ASSUNTA DELLA CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA
Galleria, Dresda

CCLXXXI Disegno per L'ASSUNTA della cupola del Duomo di Parma
Museo Britannico, Londra

CCLXXXII

a. Testa dell'ASSUNTA. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
Scuola di Belle-Arti, Parigi

b. PUTTINI. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
Collezione Weisbach, Berlino

CCLXXXIII ANGELI. Disegno per la cupola del Duomo di Parma
R. Biblioteca, Madrid

a.

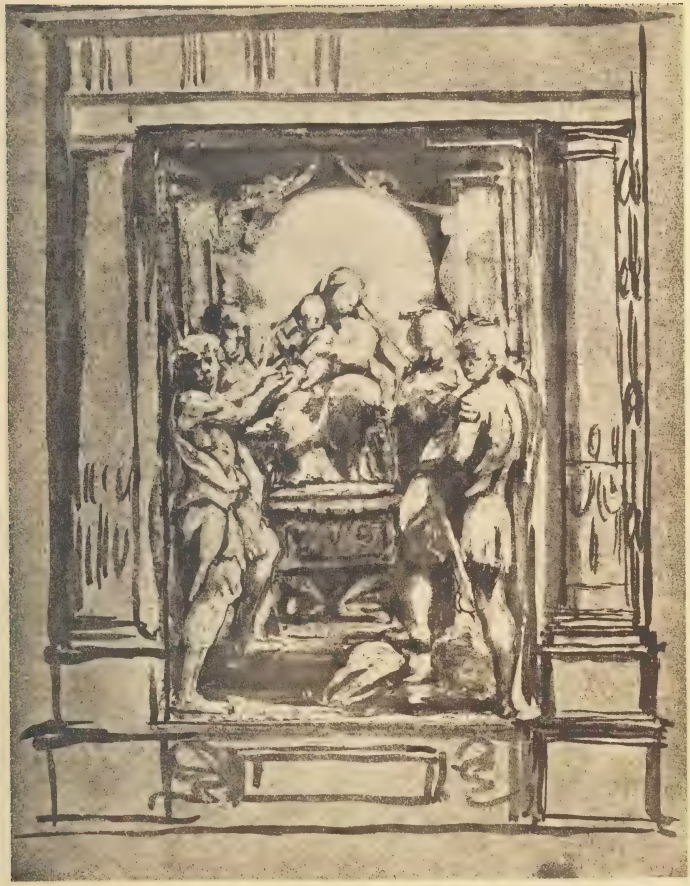
b.

COLXXXIV

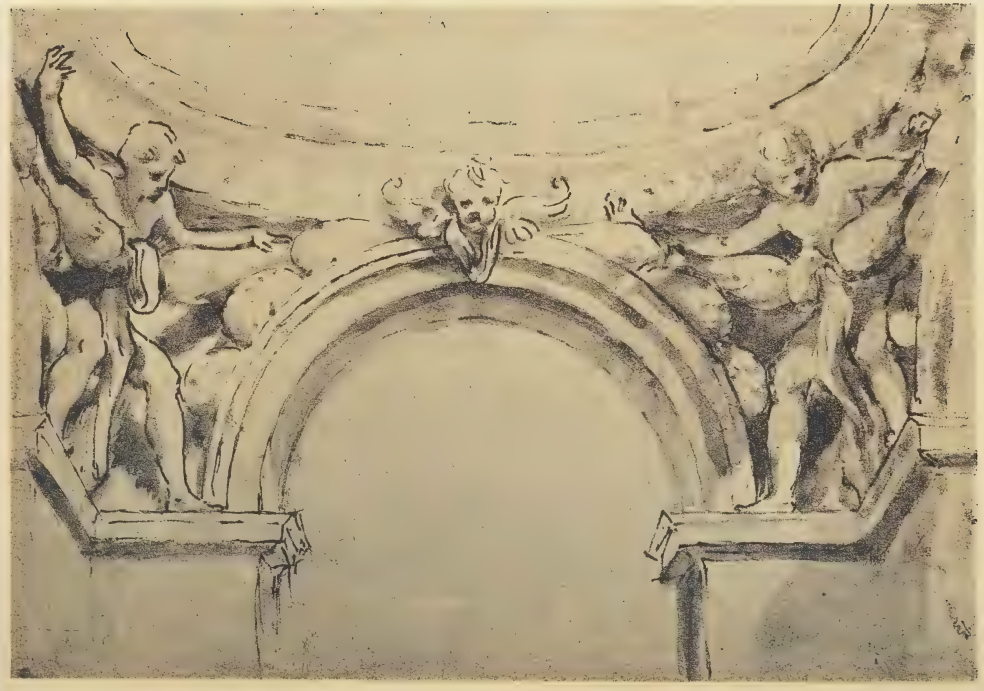
a) ANGELO CHE SUONA
Raccolta Oppenheimer, Londra

(Fot. Anderson)

b. STUDIO DI NUDO PER UN ANGELO DELLA CUPOLA DEL DUOMO DI PARMA
Museo Britannico, Londra



CCLXXXV Disegno per la MADONNA DEL SAN GIORGIO
Galleria, Dresda



CCLXXXVI

Disegno per la MADONNA DEL SAN GIORGIO
Museo Britannico, Londra

CCLXXXVII Studio di Putti per LA MADONNA DEL SAN GIORGIO *(Fot. R. Sovraintendenza Firenze)*
Galleria degli Uffizi, Firenze

CCLXXXVIII

LA NOTTE. Disegno
Museo del Louvre, Parigi

(Fot. Alinari)

CCLXXXIX

IL GIORNO. Disegno
Museo del Louvre, Parigi

(Fot. Alinari)

CCXC CUPIDO CHE ABBATTE UN SATIRO. Disegno
Ashmolean-Museum, Oxford

CCXCI

SCHIZZO PER IL GANIMEDE
Collezione Granducale, Weimar

CCXCII

Disegno per la DANAE
Biblioteca Reale, Windsor

41 01348

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 623 C7 R5
BKS
c. 1
Ricci, Corrado, 1858
Correggio /
3 3125 00296 0777